جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها



مجلة علمية متخصصة ومحكمة تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها
العدد 05 السنة 1421 هـ - 2000 م

ISSN1111-4908

جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها



مجلة علمية متخصصة تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها
بكلية الآداب و اللغات جامعة منتوري قسنطينة العدد 05 1421هـ - 2000 م

الآداب

مجلة علمية متخصصة ومحكمة تهتم بنشر الدراسات والبحوث الأصيلة.

قواعد النشر بالمجلة

تقبل المجلة للنشر الدراسات والبحوث المتخصصة وفقا للقواعد التالية:

1- أن يكون البحث جديدا و لم يسبق نشره.

2- أن يتبع البحث الأسس العلمية المتعارف عليها في عملية التوثيق مع إلحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث.

3- المواد المقدمة للنشر ينبغي أن تكون ضمن 20 صفحة على الأكثر ومطبوعة على الحاسوب(الكمبيوتر) وعلى ورق (A4) ي 21 x 29.7 .

4- تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمي السري.

5- البحوث والدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.

6- البحوث المقدمة إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.

* الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم .

ترسل البحوث والدراسات باسم : رئيس التحرير على العنوان الآتي:

مجلة الآداب قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات

جامعة منتوري قسنطينة.25000 الجزائر.

هـ/ فاكس: 46 . 43 64 04 213.

تقديم

مرحبا...

ببالغ السعادة والاعتزاز تزف أسرة تحرير مجلة « الآداب » العدد الخامس إلى قرائها الأعزاء، وذلك بعد توقف دام أكثر من سنة .

وإذا كانت "توقف" تعني وجوها سلبية في بعض النشاطات العلمية، فإنها في حال مجلتنا تعبر عن وجوه مشرقة؛ إذ أن هذا التوقف" مرده الانتقال إلى مجلة أكثر نضجا وأعظم قيمة وأعم نفعا.

لقد تأخرت مجلة « الآداب » عن قرائها لتسجل وقفة مع الحقيقة، ونظرة إلى الأهداف، ومراجعة للأساليب والطرائق.

إن أي عمل فكري وعلمي لايمكنه أن ينمو ويستوي إلا بالمراجعة والتطوير، والبحث عن الأحسن . وقد كان على مجلتنا في المرحلة السابقة أن تسلك هذا المسلك، سعيا إلى الارتقاء وتقديم الجيد.

إن إخضاع البحوث المنشورة بمجلة « الآداب » لصرامة التحكيم العلمي الدقيق والعادل، وحرص

القائمين عليها على أن تعكس تلك البحوث المستوى العلمي للمؤسسة الصادرة عنها ، جعلنا نثريت، ونراجع الذات، ونمعن النظر في المادة العلمية المعروضة للنشر من لدن الزملاء الباحثين من داخل الوطن وخارجه، من أجل تقديم الأعمال التي تطبعها الجودة ، ويؤهلها التميز.

إن أمل أسرة تحرير مجلة « الآداب » معقود وعزمها ثابت على التعجيل بإصدار العدد السادس، في شكل يميزه التنوع والثراء ويطبعه التفتح على أعمال الباحثين العرب أينما كانوا، ومهما اختلفت أفكارهم، وتعددت مناهجهم حتى تتواصل المسيرة، ويتأصل الزحف نحو تحقيق الأهداف السامية المنشورة.

مدير النشر المسؤول

د/ يوسف غيوة

التجديد في الدرس الصوتي عند مكي بن أبي طالب القيسي (ت ٤٣٧ هـ)

إعداد
الدكتور عبد القادر مرعي الخليل
قسم اللغة العربية
جامعة مؤتة

المقدمة

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن جوانب التجديد في الدرس الصوتي عند مكي بن أبي طالب القيسي في مجال المصطلح، والمنهج الصوتي ، والنظام المقطعي للبنية العربية .

وقد دفعني إلى هذا البحث أنني لم أعثر على دراسة تناولت جهود مكي الصوتية ، ولا سيما أنه جاء بمصطلحات صوتية لم يستعملها أحد قبله من علماء العربية الذين سبقوه كما أنه اتبع منهجا جديدا في دراسة الأصوات لم يستعمله أحد قبله ، إذ أخرج هذا العلم من إطاره النظري إلى إطار وظيفي تعليمي وتطبيقي . فوظف علم الأصوات لخدمة القرآن والعربية ، وأفرد لهذا العلم كتابا سماه : الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق التلاوة .

وقد تناولت في هذا البحث مصادر مكي في دراسته الصوتية إذ عرضت لأهم مصادره التي أفاد منها ، كما تحدثت عن المصطلحات الصوتية التي ابتكرها . ثم تعرضت للمنهج الذي اتبعه في دراسة الأصوات ، وبينت نوع هذا المنهج و خصائصه ، وتحدثت عن النظام المقطعي للبنية العربية كما وصفه مكي بن أبي طالب القيسي .

كما أنني اتبعت المنهج الوصفي و المقارن ، والتاريخي في هذا البحث ، إذ كنت أصف مصطلحاته ومنهجه كما ذكر ، ثم أقارن ما ذكره بما توصلت إليه الدراسات الصوتية الحديثة في هذا المجال . كما عدت إلى مظان اللغة عند علماء العربية القدماء الذين سبقوه أمثال : الخليل و سيبويه ، والمبرد ، وابن دريد ، وابن جني لأبين ما أفاد منهم ، وللكشف عن المصطلحات الجديدة التي ذكرها ولم يستخدمها هؤلاء الذين سبقوه .

مصادر مكي في دراسة الأصوات

قال مكي في مقدمة كتابه الرعاية : و ما علمت أن أحدا من المتقدمين سبقني إلى تأليف مثل هذا الكتاب ، ولا إلى جمع مثل ما جمعت فيه من صفات الحروف و ألقابها و معانيها ، ولا إلى ما اتبعت فيه كل حرف منها من ألفاظ كتاب الله تعالى ، والتنبيه على تجويد لفظه ، والتحفظ به عند تلاوته ولقد تصور في نفسي تأليف هذا الكتاب و ترتيبه من سنة تسعين وثلاثمائة ، و أخذت في نفسي بتعليق ما يخطر ببالي منه في ذلك الوقت ، ثم تركته إذ لم أجد معينا فيه من مؤلف سبقني بمثله قبلي ، ثم قوي الله النية وحدد البصيرة في إتمامه بعد نحو من ثلاثين سنة فسهل (الله تعالى) أمره ويسر جمعه ، وأعان على تأليفه ، وعسى أن يكون ذلك سببا لأجر و سلما لذخر ، جعله الله لوجهه خالصا (1).

إن ظاهر هذا الكلام يحتمل معنيين : أحدهما أن مكيا يريد أنه لم يسبق بمؤلف جمع مثل ما جمع كتابه من حيث شموليته في دراسة الأصوات و صفاتها و معانيها ومن حيث منهجيته في دراسة الأصوات دراسة وظيفية و ربطه بعلم التجويد ، فإن كان يريد هذا فهذا صحيح ، إذ لم يصل إلينا كتاب اعتنى بعلم الأصوات ، ودرسه دراسة وظيفية وربطه بعلم التجويد قبل هذا الكتاب .

والمعنى الآخر أن مكيا يريد أنه لم يعتمد على مصنفات الذين سبقوه في دراسته الصوتية ، وإن كان يريد هذا المعنى ، فقد نقضه هو نفسه ، وينقضه واقع الكتاب ، إذ نجد في ثنايا كتابه (الرعاية) إشارات إلى مصادر دراسته ، وإلى العلماء الذين أخذ منهم ، حيث يقول (رأيت شرح هذا و بيانه متفرقا في كتب المتقدمين و المتأخرين) (2) .

1- مكي بن أبي طالب القيسي (ت 437 هـ) الرعاية لتجويد القراءة و تحقيق لفظ التلاوة ، تحقيق أحمد حسن فرحات ، دار عمار ، الأردن الطبعة الثانية ، 1984 م. ص 52، 53

2- مكي بن أبي طالب ، الرعاية ، 50 ، 51

وهذا يشير إلى أن مسائل كتابه أو بعضها كانت منثورة في مؤلفات من سبقوه ، فجمع شتاتها و رتبها وشرحها ، و وظفها في علم التجويد ، ولذلك يقول (قويت نيتي في تأليف هذا الكتاب و جمعه في تفسير الحروف و مخارجها ، و صفاتها و ألقابها ، وبيان قويها و ضعيفها ، واتصال بعضها ببعض ، ومناسبة بعضها لبعض و مباينة بعضها لبعض ، ليكون الوقوف على معرفة ذلك عبرة في لطف قدرة الله الكريم و عونا لأهل تلاوة القرآن على تجويد ألفاظه و إحكام النطق به (3).

ومن أهم المصادر التي اعتمد عليها في دراسته : كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي المتوفى 157 هـ و بخاصة مقدمة الكتاب التي وضع فيها أصول علم الأصوات، إذا أشار أكثر من مرة في كتابه الرعاية إلى آراء صوتية اقتبسها عن الخليل ، ومنها : قال مكي : (قال الخليل في كتاب العين و الحروف الصم : التي ليس من الحلق (4)) . وقال : (لقبها بذلك الخليل بن أحمد أول كتاب العين ، جعل ألقابها عشرة مشتقة من أسماء المواضع التي تخرج منها الحروف (5) . وقال : (الحروف الشجرية : وهي ثلاثة أحرف : الشين والضاد والجيم ، سماهن الخليل بذلك (6).وقال أيضا : (الحروف اللثوية وهي ثلاثة ، وهي الظاء والثاء و الذال سماهن الخليل بذلك (7) ، ومن مصادره أيضا : الكتاب لسيبويه المتوفى 180 هـ وبخاصة الجزء الرابع من الكتاب الذي يتحدث فيه عن مخارج الحروف و صفاتها ، إذا اعتمد اعتمادا كليا على الكتاب لسيبويه في تحديد مخارج الحروف و صفاتها ، حيث قال : (اعلم أن سيبويه ، وأكثر النحويين يقولون : إن للحروف ستة عشر مخرجا (8). ومن

3- مكي بن أبي طالب ، الرعاية 51

4- مكي بن أبي طالب ، الرعاية ، 137

5- مكي بن أبي طالب، الرعاية، 138، 139

6- مكي بن أبي طالب ، الرعاية ، 139

7- مكي بن أبي طالب، الرعاية ، 140

8- مكي بن أبي طالب، الرعاية، 243. وانظر : الكتاب لسيبويه تحقيق و شرح عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي بمصر ، 1977 ، 4 / 433 436.

مصادره المقتضب للمبرد المتوفى سنة 285 هـ وبخاصة الجزء الأول من الكتاب الذي يتحدث فيه عن مخارج الحروف و صفاتها (9).

كما اعتمد مكي في دراسته على كتاب جمهرة اللغة لابن دريد ، المتوفى سنة 312 هـ ، وبخاصة مقدمة الكتاب التي يتحدث فيه عن الأصوات و صفاتها و مخارجها (10).

ومن مصادره أيضا كتب ابن جني المتوفى 392 هـ و بخاصة كتاب سر صناعة الإعراب .

كما ذكر أسماء علماء آخرين أفاد منهم مثل : الأخفش المتوفى سنة . 210 هـ و الأصمعي المتوفى سنة 213 هـ و الجرمي المتوفى 225 هـ وابن كيسان المتوفى سنة 299 هـ (11).

ومع هذا كله فلم يكن مكي مجرد ناقل لآراء الذين سبقوه ، بل كان يناقش هذه الآراء

ويضيف إليها ، ويعالجها معالجة جديدة بطريقة تختلف عن معالجة سابقيه ، كما أنه ابتكر مصطلحات جديدة لم يسبقه إليها أحد من علماءالعربية القدماء ، ونهج منهجا جديدا في دراسة الأصوات تختلف عن منهج سابقيه ، ولذلك يمكن أن يعد مكي مجددا و مبدعا في الدراسات الصوتية من حيث المصطلح والمنهج و التشكيل المقطعي للبنية العربية .

التجديد في المصطلح الصوتي

لقد استعمل مكي مصطلحات صوتية استعملها علماء العربية القدماء الذين سبقوه ومن هذه المصطلحات: المخرج ، والحرف، والجهر ، والهمس ،

9- المبرد ، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (ت 285) المقتضب ، تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة ، عالم الكتب ، بيروت. 1 / 192-196

10- ابن دريد (ت 321 هـ) ، جمهرة اللغة ، تحقيق رمزي منير البعلبكي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى 1987 م. ج1 / 41-47

11- انظر: الرعاية : ص: 69، 111، 112، 135، 136، 143

والشدة، والرخاوة ، والتكرار ، والانحراف وغيرها (12). ونجد هذه المصطلحات مبثوثة في كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي ، والكتاب لسيبويه و جمهرة اللغة لابن دريد ، وسر صناعة الإعراب لابن جني. ثم ابتكر مصطلحات جديدة لم يسبقه إليها أحد من علماء العربية القدماء ، ومن هذه المصطلحات ما يلي :

الحرف القوي :

وهو الحرف الذي يجمع أكثر من صفة من صفات القوة كالجهر والشدة والإطباق والاستعلاء و الصفير ، قال مكي: (والشدة من علامات قوة الحرف، فإن كان مع الشدة جهر و إطباق واستعلاء ، فذلك غاية القوة في الحرف، لأن كل واحدة من هذه الصفات تدل على القوة في الحرف فإذا اجتمعت اثنتان من هذه الصفات في الحرف أو أكثر فهي غاية القوة كالطاء. فعلى قدر ما في الحرف من الصفات القوية كذلك قوته وعلى قدر ما فيه من الصفات الضعيفة كذلك ضعفه. فافهم هذا لتعطي كل حرف قراءتك حقه من القوة ولتتحفظ ببيان الضعيف في قراءتك فالجهر والشدة والصفير و الإطباق والاستعلاء من علامات قوة الحرف(13).فمعيار قوة الحرف عنده تعتمد على اشتماله على أكثر من صفة من صفات القوة ، وهي الصفات التي تحتاج إلى جهد كبير من المتكلم لتحقيقها ولنطق أصواتها ، وذلك كما هو في الأصوات المجهورة و الشديدة ، والأصوات المطبقة والمستعلية وأصوات الصفير التي تحتاج إلى جهد عضلي من المتكلم لتحقيقها و نطقها أكثر من الجهد الذي تحتاجه نظائرها من الأصوات الضعيفة.

الحرف الضعيف:

لقد أطلق مكي هذا المصطلح على الحرف الذي يشتمل على أكثر من صفة من صفات الضعف كالهمس والرخاوة والانفتاح و الاستفال ، والخفاء، فقال :

12- مكي بن أبي طالب، الرعاية : ص 116، 117، 118، 119 140، 141، 142

13- مكي بن أبي طالب، الرعاية ، 117، 119

(وهذه الصفات من علامات الضعف كالهمس و الخفاء، فاعرف الصفات الضعيفة والصفات القوية ، تقو بذلك على تجويد لفظك بكتاب الله - جل جلاله- فإذا كان أحد الصفات الضعيفة في حرف كان فيه ضعف وإذا اجتمعت فيه ذلك كان أضعف له ، كالهاء التي هي مهموسة رخوة منفتحة خفية. وكل واحدة من هذه الصفات ، من صفات الضعف (14).

فمعيار الضعف في الصوت عنده تعتمد على اشتماله على أكثر من صفة من صفات الضعف، وهي الهمس و الرخاوة والخفاء ، إذ إن الجهد الذي يبذل في نطق الأصوات المهموسة والرخوة و الخفية، والمنفتحة أقل من الجهد الذي يبذل مع نظائرها من الأصوات المجهورة و الشديدة والمفخمة والتي يحدث تدخل أو اعتراض في مجرى الهواء أثناء نطقها ، وقد يكون هذا التدخل على شكل انحباس ، حيث يحبس هواء الصوت ثم يتبعه انفجار كما في الأصوات الشديدة أو الانفجارية ، ويتم هذا الانحباس في منطقة المخارج الصوتية التي تمتد من الحنجرة إلى الشفتين ، أو قد يحصل الاعتراض في منطقة الحنجرة فيتذبذب الوتران الصوتيان وذلك كما في الأصوات المجهورة (15). ولذلك يكون الجهد الذي يبذل في نطق هذه الأصوات التي يصاحبها انحباس أو اعتراض أكثر من الجهد الذي يبذل في نطق الأصوات التي لا يصاحبها انحباس كما في الأصوات الرخوة أو التي لا يصاحبها اعتراض في منطقة الحنجرة كما في الأصوات المهموسة .

الحروف المذبذبة:

لقد أطلق هذا المصطلح على الحروف التي لا تستقر على حال ، فتكون مرة أصلا ، ومرة زوائد ، وهي عشرة أحرف يجمعها قولك : (سألتمونيها). فقال : (و إنما سميت بالمذبذبة، لأنها لا تستقر على حال، تقع مرة زوائد ، ومرة أصولا و سائر الحروف غيرها لا تقع إلا أصلا إلا الألف (16).

14- مكي بن أبي طالب ، الرعاية ، 119، 120

15- عبد الرحمن أيوب، أصوات اللغة ، الطبعة الثانية 177

16- مكي بن أبي طالب، الرعاية ، 121

أما علماء العربية الذين سبقوا مكيا فقد أطلقوا مصطلح الحروف الزائدة على هذه الحروف. قال المبرد (هذا باب معرفة الزوائد و مواضعها ، وهي عشرة أحرف : الألف و الياء، والواو ، والهمزة ، والتاء ، و النون ، والسين ، والهاء واللام، والميم (17).

وقال ابن جني (وحروف الزيادة عشرة ، وهي الهمزة و الألف، والياء ، و الواو ، والميم، والنون، والسين، والتاء واللام والهاء (18).

إذ إن مكي بن أبي طالب هو أول من أطلق على هذه الحروف مصطلح الحروف المذبذبة ، ولذلك فهو يعد مبتكرا لهذا المصطلح ولم يسبقه إليه أحد من علماء العربية القدماء .

الحرف الجرسي:

أطلق مكي هذا المصطلح على صوت الهمزة ، وذلك لأن الصوت يعلو عند النطق بها ، فقال : (الحرف الجرس وهو الهمزة ، سميت بذلك، لأن الصوت يعلو بها عند النطق بها ، ولذلك استثقلت في الكلام فجاز فيها التحقيق، والتخفيف والبدل ، والحذف وبين و إلقاء الحركة . والجرس في اللغة : الصوت فكأنه الحرف الصوتي أي المصوت به عند النطق (19).

وعلى الرغم من أن جميع الأصوات العربية يصوت بها عند النطق إلا أن الهمزة هي أكثر الأصوات تصويتا ، وذلك لأن الجهد الذي يبذل في نطق هذا الصوت أكثر من أي جهد يبذل في نطق صوت آخر، قال ابراهيم أنيس : (ولا شك أن انحباس الهواء عند المزمار انحباسا تاما ، ثم انفراج المزمار فجأة عملية تحتاج إلى جهد عضلي قد يزيد على ما يحتاج إليه أي صوت آخر ، مما يجعلنا نعد الهمزة أشق الأصوات (20).

17- المبرد المقتضب، 1 / 56

18- ابن جني، أبو الفتح، عثمان بن جني (ت 392 هـ) ، سر صناعة الإعراب، تحقيق حسن الهنداوي، دار القلم ، دمشق الطبعة الأولى ، 1985. 1 / 62.

19- مكي بن أبي طالب، الرعاية ، 133

20- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية المطبعة الانجلو مصرية ، الطبعة الخامسة ، 1979، 90.

الحرف المهتوف :

لقد أطلق مكي هذا المصطلح على صوت الهمزة كذلك ، لأنه يهتف بها ، ويصوت. قال مكي : (الحرف المهتوف هو الهمزة ، سميت بذلك لخروجها من الصدر كالتهوع فتحتاج إلى ظهور صوت قوي شديد ، والهتف : الصوت الشديد يقال : هتف به إذا صوت (21)).

أما الخليل فقد أطلق على الهمزة الصوت المهتوت ، والهتّ يعني عنده عصر الصوت ، قال الخليل : (وأما الهمزة فمخرجها من أقصى الحلق مهتوتة مضغوطة ، فإذا رفّه عنها لانت، فصارت الياء و الواو و الألف عن غير طريقة الحروف الصحاح (22).

و أما ابن جني فقد أطلق مصطلح الصوت المهتوت على صوت الهاء ، قال : (ومن الحروف المهتوتة وهو الهاء لما فيه من الضعف و الخفاء (23). إذ استعمل هذا المصطلح لدلالة غير الدلالة التي استعملها الخليل ومكي بن أبي طالب ، إذ يريد بهذه الصفة ضعف الصوت وليس قوته و شدته. والصحيح ما يراه الخليل ومكي ، إذ إن الهت و الهتف يعني قوة الصوت قال ابن دريد : (وهتفت بالرجل أهتف هتفا و هتافا إذ صحت به ، وهتف الحمام هتفا إذ صوت (24).

وقال أبو حيان الأندلس : (والهت عصر الصوت ، والهت أيضا الحطم والكسر ، وبعضهم يقول فيها المهتوف بالفاء ، والهتف الصوت بقوة (25).

فالمهتوف و المهتوت مصطلحان يدلان على صفة في صوت الهمزة ، وهي قوة هذا الصوت و شدته ، وذلك لأن الجهد الذي يبذل في نطق هذا الصوت أكبر من أي جهد يبذل في نطق صوت آخر من الأصوات العربية .وقد استخدم مكي

21- مكي بن أبي طالب ، الرعاية ، 137

22- الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175 هـ) كتاب العين ، تحقيق مهدي المخزومي ، ابراهيم السامرائي ، دار الرشيد ، بغداد، 1981، 1 / 52

23- ابن جني، سر صناعة الإعراب، 1 / 64

24- ابن دريد ، جمهرة اللغة، 1 / 6. 40

25- أبو حيان الأندلسي (ت 745هـ) ارتشاف الضرب من لسان العرب ، تحقيق مصطفى أحمد النماس، الطبعة الأولى، 1984 ، 1 / 12

للدلالة على الهمزة مصطلحا آخر وهو : الحرف الجلد ، وذلك لبعد مخرجه و صعوبة نطقه (26).

الحرف الراجع :

أطلق مكي هذا المصطلح على صوتي الميم و النون الساكنتين ، لأنهما ترجعان في مخرجهما إلى الخياشيم ، فقال : (الحرف الراجع وهو الميم الساكنة ، سميت بذلك لأنها ترجع في مخرجها إلى الخياشيم لما فيها من الغنة ، ويجب أن يشاركها في هذا اللقب النون الساكنة لأنها ترجع أيضا إلى الخياشيم للغنة التي فيها (27)).

وتتفق الدراسات الصوتية الحديثة مع مكي في وصف هذين الصوتين إذ أن الهواء يحبس حبسا تاما في موضع من الفم عند نطق هذين الصوتين ، ثم يخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء المصاحب للصوت من المرور عن طريق الأنف بسبب ما يعتريه من ضغط (28).

الحرف المتصل:

أطلق مكي هذا المصطلح على صوت الواو ، لأنها تهوي في مخرجها في الفم حتى تتصل بمخرج الألف ، فقال : (الحرف المتصل : وهو الواو ، وذلك لأنها تهوي في مخرجها في الفم، لما فيها من اللين حتى تتصل بمخرج الألف (29)).

وقد استعمل الخليل مصطلح الأصوات الهوائية للدلالة على الواو و الألف و الياء و الهمزة ، فقال : (والياء ، والواو، والألف والهمزة هوائية في حيز واحد ، لأنها لا يتعلق بها شيء فنسب كل حرف إلى مدرجته و موضعه الذي يبدأ منه (30)).

26- مكي بن أبي طالب، الكشف عن وجوه القراءات السبع و عللها وحججها تحقيق محي الدين رمضان ، مؤسسة الرسالة ، بيروت، الطبعة الثانية، 1988م / 1 / 46

27- مكي بن أبي طالب ، الرعاية ، 138 .

28- محمود السعران ، علم اللغة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ص: 184-185

29- مكي بن أبي طالب ، الرعاية ، 138

فعلى الرغم من اختلاف مخارج هذه الأصوات إلا أنها لا يتعرض مجراها أي عائق عند النطق بها -باستثناء صوت الهمزة- ولذلك تهوي من الفم مع الهواء فتبدو للسامع أنها متصلة المخارج ، وهذا مما جعل مكيا يعد صوت الواو صوتا متصلا.

الحرف المتفشي : أطلق مكي هذا المصطلح على حرف الشين ،وذلك لانتشار خروج الريح بين اللسان والحنك وانبساطه في الخروج عند النطق بها حتى اتصلت بمخرج الظاء ، وقد قيل في الشيا ،ومعنى التفشيى: هوكثرة انتشارخروج الريح بين اللسان والحنك وانبساطه في الخروج عند النطق بها (31). وتنسجم الدراسات الصوتية الحديثة مع تحديد مكي لهذاالمصطلح ،إذ إن التفشي عند علماء اللغة المعاصرين يعني : أن يشغل اللسان أثنا ءالنطق بالصوت مساحة أكبرما بين الغاروالثة ،وهووصف صادق على الشين ،ولولا التفشي لصارت الشين سينا (32).إذ إن هواء الصوت عند النطق بصوت الشين ينتشربين الغاروبين اللثة وهذا مايميزالشين عن السين في النطق.

الحرف المستطيل:

أطلق مكي هذا المصطلح على صوت الضاد، لاستطالة مخرجها حتى اتصلت بمخرج اللام، فقال: (الحرف المستطيل : وهو الضاد، سُميت بذلك، لأنها استطالت على الفم عند النطق بها، حتى اتصلت بمخرج اللام ، وذلك بما اجتمع فيها من القوة بالجهر و الإطباق و الاستعلاء فقويت بذلك واستطالت في الخروج من مخرجها حتى اتصلت باللام لقرب مخرج اللام من مخرجها (33).

ويتفق تحديد علماء اللغة المعاصرين لهذا المصطلح مع تحديد مكي، إذ أن الاستطالة عند المحدثين يقصد بها أن يستطيل مخرج الحرف حتى يتصل يمخرج أخر ، وذلك وصف ينطبق على الضاد القديمة الرخوة التي تخرج مما بين جانب

30- الخليل ،كتاب العين 1 / 58

31- مكي بن أبي طالب ، الرعاية ، 134 / 135

32- برتيل مالبرج ، علم الأصوات ، ترجمة عبد الصبور شاهين ، مكتبة الشباب، 1988،ص:120

33- مكي الرعاية ، 134.

اللسان وبين ما يليه من الأضراس ، سواء من يمين اللسان أو شماله ، أو من الجانبين و الأكثر من اليمين- هذا المخرج القديم للضاد كان يستطيل حتى يتصل بمخرج اللام الجانبية ، ولذلك وصفت بالاستطالة (34)).

أما الضاد الحديثة فقد تطور نطقها . فهي صوت لثوي أسناني شديد، مفخم .

الحروف المستفلة:

أطلق مكي هذا المصطلح على الحروف التي يستغل اللسان عند النطق بها إلى قاع الفم ، وهي اثنان وعشرون حرفا ، وهي ما عدا الحروف المستعلية (الطاء، والظاء، والصاد، والضاد ، والغين، والخاء، والقاف). قال مكي: (الحروف المستفلة، وهي اثنان وعشرون حرفا وهي ما عدا الحروف المستعلية المذكورة ، وإنما سميت مستفلة لأن اللسان والصوت لا يستعلي عند النطق بها إلى الحنك كما يستعلي عند النطق بالحروف المستعلية المذكورة بل يستفل اللسان بها إلى قاع الفم عند النطق بها على هيئة مخارجها (35).

أما سيبويه فقد أطلق على هذه الأصوات مصطلح الأصوات المنفتحة، فقال: (والمنفتحة كل ما سوى ذلك من الحروف، لأنك لا تطبق لشيء منهن لسانك ، ترفعه إلى الحنك الأعلى (36).

وأطلق ابن جني على هذه الأصوات مصطلح الانخفاض والمنخفضة، فقال: (وللحروف انقسام آخر إلى الاستعلاء و الانخفاض، فالمستعلية سبعة وهي : الخاء ، والغين والقاف والضاد والطاء والصاد الظاء، وماعدا هذه

34- برتيل مالمبرج، علم الأصوات ،120.

35- مكي ، الرعاية، 123- 124.

36- سيبويه . الكتاب ، 4/ 436.

الحروف فمنخفض (37).

وجميع هذ المصطلحات تدل على الأصوات نفسها والتي يستقل بها اللسان إلى قاع الفم عند النطق بها .

قال مالمبرج : (والاستعلاء نظير الاستفال ، وهو وضع للسان يكون فيه أسفل في قاع الفم ، وذلك في بقية الأصوات المرفقة (38).

هذه هي المصطلحات التي يعد فيها مكي مبدعا ، أما ما عداها من مصطلحات و ألقاب صوتية فقد كان فيها مقلدا للخليل وسيبويه و المبرد وابن دريد وابن جني، إذ استعمل مصطلحاتهم نفسها وللدلالة نفسها .

التجديد في المنهج في دراسة الأصوات :

استعمل مكي بن أبي طالب منهجا جديدا في دراسة الأصوات يختلف عن المنهج الذي استعمله الذين سبقوه من علماء العربية القدماء أمثال الخليل وسيبويه والمبرد وابن دريد وابن جني إذا اعتمد هؤلاء المنهج النظري في دراسة الأصوات والذي يقوم على دراسة مخارج هذه الأصوات وبيان صفاتها بصورة مجردة دون أن يبين وظائفها و أهميتها في سلسلة الكلام وفي دراسة العلوم الأخرى.

أما مكي فقد درس الأصوات دراسة وظيفية وربطها بعلم التجويد لخدمة الدين وخدمة القرآن الكريم واللغة العربية ، ولكي ينتفع بها القارىء والمقرىء ولتكون عونا لأهل تلاوة القرآن على تجويد ألفاظه و إحكام النطق به ، فقال : (وإني كما رأيت هذه الحكمة البديعة و القدرة العظيمة في هذه الحروف التي نظمت ألفاظ كتاب الله – جل ذكره– و وقفت على تصرفها في مخارجها و ترتيبها عند خروج الصوت بها ، واختلاف صفاتها وكثرة ألقابها، ورأيت شرح هذا و بيانه متفرقا في كتب المتقدمين و المتأخرين ، وغير مشروح للطالبين

37– ابن جني ، سر صناعة الإعراب ، 1 / 62.

38– برتيل مالمبرج،علم الأصوات ، 118.

، قويت نيتي في تأليف هذا الكتاب و جمعه في تفسير الحروف و مخارجها و صفاتها و ألقابها ، وبيان قوتها و ضعفها، واتصال بعضها ببعض ومناسبة بعضها لبعض ، ومباينة بعضها لبعض ليكون الوقوف على معرفة ذلك عبرة في لطف قدرة الله الكريم ، وعونا لأهل تلاوة القرآن على تجويد ألفاظه ، وإحكام النطق به و إعطاء كل حرف حقه من صفته ، وإخراجه من مخرجه باقيا ذلك على مرور الأزمان و تعاقب الأعصار ينتفع بها القارئ

والمقرئ و المبتدي و المنتهي ، ويتذكر به أهل الفهم و الدراية ، ويتنبه به أهل الغفلة و الجهالة (39)).

إذ ربط مكي علم الأصوات بأفضل العلوم و أشرفها وهو قراءة القرآن و تجويده ، فبالأصوات نزل القرآن، وبها يعرف التوحيد ويفهم ، وتفهم الفرائض و الأحكام ، فقال : (فهذه التسعة و العشرون الحروف المذكورة ، عظيمة القدر جليلة الخطر ، لأن بها أفهمنا الله كتبه كلها وبها يعرف التوحيد ويفهم ، وبها افتتح الله عامة السور ، وبها أقسم وبها نزلت أسماؤه وصفاته ، وبها قامت حجة الله على خلقه وبها تعقل الأشياء وتفهم الفرائض والأحكام (40). كما ذكر مكي أنه من الواجب على كل قارئ لكتاب الله عزوجل أن يعرف هذه الأصوات و طبائعها و صفاتها و مخارجها لكي يقرأ بها كتاب الله قراءة صحيحة وسليمة بعيدة من الخلل و الزلل و التقصير ، فقال : (فيجب على كل من قرأ بأي حرف كان من السبعة أن يأخذ نفسه بتحقيق اللفظ وتجويده، وإعطائه حقه على ما نذكره من كل حرف في هذا الكتاب ، ويكون على تحفظ مما ننصُّه له فيسلم حينئذ من التقصير في لفظه ، ويؤمن من التحريف في قراءته و يجري في قراءته على أصل صحيح و لفظ فصيح فيكون الغالب على قراءته السلامة من الخلل ، والبعد من الزلل (41).

كما لجأ مكي إلى المنهج التعليمي في دراسة الأصوات إذ كان يذكر كل

39- مكي بن أبي طالب ، الرعاية ، 50 - 51.

40- مكي بن أبي طالب ، الرعاية . 94.

41- مكي بن أبي طالب، الرعاية ، 52

حرف ومخرجه و صفته بأسلوب سهل و واضح ، ثم يذكر مع كل حرف ألفاظا من كتاب الله تعالى ، مبينا الطريقة الصحيحة و السليمة في نطق هذا الصوت من خلال هذه الألفاظ و الآيات التي يستعملها . ومن أمثلة ذلك : قال في باب العين : (العين تخرج من أول المخرج الثاني من مخارج الحلق الثلاثة ، مما يلي الفم ، وقد ذكرنا أنها من الحروف المجهورة الرخوة ، ويقال أن فيها بعض الشدة فهي حرف قوي والعين مؤاخية للهمزة ، والعرب تبدل من الهمزة عينا ، ومن العين همزة ويقولون : في أأديت فلان على فلان ، وأعديته ، وموت ذؤاف ، وذعاف ، وأردت أن تفعل ، وعن تفعل .

فيجب على القارىء أن يحفظ بلفظ العين و يعطيها حقها من الحلق، فإن تكررت كان بيان ذلك آكد ، لقوتها و صعوبتها على اللسان، نحو قوله تعالى : (أن تقع على الأرض) و (ينزع عنهما) ، و (فزع عن قلوبهم) و (تطلع على القوم) ، (نطبع على قلوبهم) و شبه ذلك .

وذلك البيان لهما لازم ، والتحفظ بإظهارهما واجب لصعوبة اللفظ بحرف الحلق منفردا ، فإذا تكررت كان أصعب ، لأن اللفظ بالحرف المكرر كمشي المقيد ، وكمن يرفع رجله ليمشي فيردها إلى الوضع الذي رفعها منه وذلك ثقيل . وإذا وقع بعد العين الساكنة غين وجب بيان ذلك لقرب المخرجين ، ولأن اللفظ يبادر إلى إدغام العين في الغين ، ولأنهما من الحلق جميعا ، وذلك نحو قوله تعالى : (واسمع غير مسمع)، وإذا سكنت العين وأتت بعدها هاء وجب التحفظ بإظهار العين لئلا تقرب من لفظ الحاء ، وتندغم في الهاء فتصير كأنها حاء مشددة ، كما قالوا في : (معهم) : (محهم) فأبدلوا من العين حاء ، وأدغموا الهاء فيها على إدغام الثاني في الأول ، لأن الحاء مؤاخية للهاء في الهمس و مخرجهما متقاربان وذلك نحو قوله : (ألم أعهد إليكم) و (ثم جعلناك على شريعة من الأمر فاتبعها) و (فبايعهن) و (كلا لا تطعه) لتحفظ في هذه وشبهه بإظهار العين وإخراجها من مخرجها واجب (42).

42- مكي بن أبي طالب ، الرعاية ، 162، 163

وهكذا فعل مكي في جميع حروف العربية إذ كان يأخذ كل حرف و يبين مخرجه و صفته والطريقة الأمثل في نطقه من خلال السلسلة الكلامية التي يرد فيها، وبهذا يكون قد أخرج علم الأصوات العربي من إطاره النظري إلى إطار وظيفي تعليمي تطبيقي ، وقد وضح المنهج الذي اتبعه بقوله : (فاذكر الحروف واحدا بعد واحد على رتبة المخارج ، مع جملة من صفته ، ثم نذكر مع كل حرف ألفاظا من كتاب الله تعالى -جل ذكره- تنبه على تجويد لفظ ذلك الحرف فيها ، وفي مثلها مما وقع ذلك الحرف فيها ، مقارنا لغيره ، ويجب أن يتحفظ ببيانه لئلا يدخله خلل أو نقص أو زيادة لعلل تحدث فيه (43).

ويمكن أن يمثل المنهج الذي اتبعه مكي في دراسة الأصوات و تعلمها ، ونطقها نطقا صحيحا من خلال الألفاظ و التراكيب التي ذكرها منهجا و أسلوبا لمعالجة عيوب النطق وذلك عن طريق تقليد المتعلمين أو المتدربين للمقرىء في نطق الأصوات نطقا سليما ، ثم تكرير النطق حتى يستقيم نطق المتعلم لذلك الصوت ، وهذا هو ما تعمل به المختبرات الصوتية الحديثة في معالجة عيوب النطق و أمراض الكلام، حيث يقوم المدرب بنطق الصوت أمام الشخص المعالج نطقا صحيحا عدة مرات ، ثم يأتي بألفاظ وجمل تتضمن نفس الصوت ، ويكررها أمامه ، ويطلب منه إعادة نطق الكلمات عدة مرات ، حتى يستقيم له النطق (44).

ولذلك عد كتابه (الرعاية) إماما يجب أن يؤتم به في تجويد ألفاظ القرآن و تحقيق تلاوته ، فقال : (فمن ائتم بكتابي هذا في تجويد ألفاظه و تحقيق تلاوته ، ممن سلم من اللحن و الخطأ ، وضبط روايته التي يقرأ بها ، قام له هذا الكتاب على تقادم الأعصار و مرور الأزمان مقام المقرىء الناقد البصير الماهر التحرير (45). كما يمكن أن يشكل هذا المنهج أسلوبا لتعليم اللغة لغير الناطقين بها وذلك عن طريق السماع و التقليد و التكرير إذ يقوم ، الطلبة المتدربون بالسماع إلى المدرس وهو ينطق الأصوات و الألفاظ والتراكيب نطقا صحيحا ثم

43- مكي بن أبي طالب ، الرعاية ، 51

44- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب ، القاهرة ، ط2، 1987، ص354

45- مكي بن أبي طالب، الرعاية ، 53

يقلدون نطق ما يسمعونه و يكررون النطق عدة مرات حتى يستقيم لهم النطق الصحيح لهذه الزصوات و الألفاظ .

وخلاصة القول أنه يمكن أن يعد منهج مكي في دراسة الأصوات منهجا متطورا بالنسبة لسابقيه ومعاصريه في دراسة الأصوات ، إذ أخرج هذا العلم من إطاره النظري إلى إطار وظيفي تعليمي و تطبيقي وهو ما تركز عليه الدراسات الصوتية الحديثة في مناهجها الصوتية .

التشكيل المقطعي للبنية العربية :

عالج مكي بن أبي طالب هذه المسألة تحت باب ما تضمنه تأليف الكلام و علله (46). وبين فيه أن كلام العرب كله يتألف من أربعة أشياء :

1- حرف متحرك

2- حرف متحرك + حرف مد + حرف ساكن

3- حرف متحرك + حرف ساكن + حرف ساكن

4- حرف متحرك + حرف ساكن + حرف ساكن

و النوعان الأخيران لا يقعان في العربية إلا في حالة الوقف.

كما بين في هذا الباب أن كلام العرب لا يبدأ بساكن ، ولا يجتمع فيه أكثر من ثلاثة حروف متحركة متصلة. وينسجم هذا القول مع الدراسات اللغوية الحديثة في دراسة المقطع الصوتي للبنية العربية ، حيث تشير هذه الدراسات إلى أنه يوجد خمسة أشكال من المقاطع في اللغة العربية، ثلاثة منها تستعمل في حالة الوصل وهي :

1- المقطع القصير المفتوح ، وهو الذي يتكون من : صوت صامت و حركة قصيرة ، مثل: ب ، ب، ب.

2- المقطع الطويل المفتوح ، وهو الذي يتكون من : صوت صامت و حركة

46- مكي بن أبي طالب ، الرعاية، 97

طويلة ، مثل: با ، بو ، بي .

3- المقطع الطويل المقفل ، وهو الذي يتكون من : صوت صامت + حركة طويلة + صوت صامت ، مثل : باب .

أما المقطعان الرابع و الخامس فيستعملان في حالة الوقف فقط وهما :

1- المقطع المديد المقفل بصامت ، ويتكون من صوت صامت + حركة قصيرة + صامت ، مثل : عن ، ومن .

2- المقطع المديد المقفل بصامتين ، ويتكون من : صوت صامت + حركة قصيرة + صوت صامت + صوت صامت ، مثل : بنت (47).

ويفهم من كلام مكي في الباب نفسه أنه لا يوجد في العربية كلمة تتكون في حالة الوقف من أربعة مقاطع صوتية ، وقد تصل إلى خمسة مقاطع في حالة الوصل ، حيث قال : « لأنك لا تبتديء إلا بمتحرك وقد يتصل به حرف آخر متحرك ، ولا يجوز أن يبتدأ بساكن ، ، ولا أن يتصل ساكن بساكن أبدا إلا أن يكون الحرف الأول حرف مدّ ولين، أو يكون الثاني سُكّن للوقف (48).

وهذا القول ينسجم مع الدراسات اللغوية الحديثة ، يقول أحمد مختار عمر : « لا توجد كلمة في اللغة العربية تحوي أكثر من أربعة مقاطع إلا ما جاء على وزن : فعوللان، و يتفاعل، فكل منهما في حالة الوصل يحتوي على خمسة مقاطع ، وتنقص إلى أربعة في حالة الوقف (49).

فمكي بن أبي طالب كان عنده تصور واضح للتشكيل الصوتي لبنية الكلمة العربية و لكيفية هذا التشكيل ، ولكنه استعمل تعبير الحرف المتحرك والحرف المتحرك المتلو بحرف ساكن ، والحرف المتحرك المتلو بحرفين ساكنين للدلالة على المقطع الصوتي ، حيث لم يكن هذا المصطلح معروفا لدى علماء العربية القدماء إلا عند الفارابي ، حيث ذكر في كتابه

47- برتيل مالمبرج ، علم الأصوات ، تعريب عبد الصبور شاهين ، مكتبة الشباب، القاهرة 1982، ص : 166

48- مكي بن أبي طالب ، الرعاية 97.

49- أحمد المختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي ، 261.

(الموسيقى الكبير) هذا المصطلح، وعرفه بقوله : «وكل حرف غير مصوت يقصد به الصوامت أتبع بمصوت قصير به فإنه يسمى المقطع القصير ، والعرب يسمونه الحرف المتحرك من قبل أنهم يسمون المصوتات القصيرة حركات ، وكل حرف لم يتبع بصوت أصلا وهو يمكن أن يقرن له ، فإنهم يسمونه (الحرف الساكن) وكل حرف غير مصوت قرن به مصوت طويل فإنا نسميه المقطع الطويل (50).

وخلاصة القول يمكننا أن نعد مكي بن أبي طالب مجددا في الدرس الصوتي بالنسبة لسابقيه و معاصريه من علماء اللغة من حيث التجديد في المصطلح الصوتي ، والتجديد في المنهج في دراسة الأصوات ، ودراسة التشكيل المقطعي لبنية الكلمة العربية .

50- الفارابي ، أبو نصر الفارابي (ت 380هـ) ، الموسيقى الكبير ، تحقيق: غطاسة عبد الله خشبة، دار الكتاب العربي ، القاهرة . 9، 10 .

المراجع

1- ابراهيم، أنيس، الأصوات اللغوية، المطبعة الانجلو مصرية ، القاهرة الطبعة الخامسة. 1979م.
2- ابن جني، أبو الفتح ، عثمان بن جني (ت 392 هـ) ، سر صناعة الإعراب، تحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق الطبعة الأولى ، 1985م.
3- ابن دريد (ت 221 هـ) جمهرة اللغة، تحقيق رمزي منير البعلبكي ، دار العلم للملايين ، بيروت الطبعة الأولى، 1985 م.
4- أبو حيان الأندلسي (ت 745 هـ) ارتشاف الضرب من لسان العرب ، تحقيق: مصطفى أحمد النماس، الطبعة الأولى ، 1984م.
5- أحمد مختار ، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب ،القاهرة ،ط3، 1987م.
6- برتيل مالمبرج ، علم الأصوات ، ترجمة عبد الصبور شاهين ، مكتبة الشباب ، القاهرة 1988م.
7- الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175 هـ) كتاب العين ، تحقيق مهدي المخزومي، ابراهيم السامرائي، دار الرشيد، بغداد، 1981 م.
8- سيبويه، أبو بشر، عثمان بن قنبر (ت 180هـ) تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بمصر، 1977م.
9- عبد الرحمن أيوب، أصوات اللغة ، الطبعة الثانية ، 1986م.
10- الفارابي ، أبو نصر (ت 385هـ) الموسيقى الكبير، تحقيق غطاسة عبد الملك خشبة ، دار الكتاب العربي، القاهرة.
11- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (ت 285 هـ) المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب، بيروت .
12- محمود السعران ، علم اللغة، الفكر العربي ، القاهرة .
13- مكي بن أبي طالب القيسي (ت 437 هـ) الرعاية لتجويد القراءة و تحقيق : لفظ التلاوة ، تحقيق أحمد حسن فرحات، دار عمار ، الأردن الطبعة الثانية 1984 م.
14- مكي بن أبي طالب القيسي الكشف القراءات السبع و عللها و حججها، تحقيق محي الدين رمضان، مؤسسة الرسالة، بيروت ، الطبعة الثانية 1988م.

تفاعل الدال والمدلول في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء (أنموذجا)

إعداد: محمد كراكبي
معهد اللغة العربية وآدابها
جامعة باجي مختار - عنابة

يقصد بالتفاعل -عموما- (...التأثير المتبادل بين مادتين أو أكثر ينتج عنه تغيير في طبيعة المواد المتفاعلة ، والإطار الذي ينتمي إليه ، كما ينتج عنه تشاركها في وظيفة جدية غير التي وضع لها كل عنصر من هذه العناصر في الأصل (1). والعناصر المتفاعلة في النص هي ضروب الإيقاع الصوتي ، وسواء تعلق الأمر بالصوت المفرد ، أم باللفظ ، أم بالتركيب ؟.

من هذا المنطلق يركز البحث على دراسة مختلف التشكلات الصوتية لمدونة شعرية تولدت في السبعينات من هذا القرن .

إن هذا الموضوع محوج إلى فضل تأمل ، وتبصر ؛ لأنه يبرز أهمية الجانب اللغوي في دراسة اللغة الأدبية . ويعيننا تحليله على تبين خصائصها اللغوية ، والإبداعية ، والجمالية .

وقد اختلف الدارسون في منهج تحليله ، وذهبوا في ذلك مذاهب عدة ، وليس في وسعنا الإلمام بهذه الرؤى المنهجية ؛ لأنها بعيدة المنال في هذا المقام ، وحسبنا أن نشير ، وننبه إلى أهمها ، فندرك ، بذلك ، غايتنا العلمية المنشودة .

إن ارتباط اللغة بالإنسان بوأها منزلة عليا ، فكانت جديرة بالدرس ، والتحليل، فقد حاول الباحثون ، عبر الأزمان ، إبراز أسرارها ، وكشف غموضها وأدوارها في مناحي الحياة المختلفة ، وذلك بالاعتماد على أسس علمية متباينة ؛ لأنها نشاط إنساني معقد ، يصعب تفسيره بنظرة أحادية . وكان منطلق البحث فيها دينيا ، وفلسفيا ، واتخذت ، بعد ذلك ، منعرجا حاسما ، ينبئ بالنضج الفكري اللغوي المتمثل في اعتماد الدارسين منهجا مقارنيا ، أو تاريخيا ، أو وصفيا ، أو تقابليا .

لعل أخصب هذه المناهج ، وأنسبها، وأشدها تعلقا بالخطاب الأدبي ، عموما ، هو المنهج اللساني الوصفي . ومرجع ذلك إلى ما حققه من نتائج علمية في دراسة الظاهرة اللغوية . وأهمها أن اللغة ظاهرة إنسانية ، اجتماعية ،

1-د/ محمد الهادي الطرابلسي ، تحاليل أسلوبية ، ص 115 ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، 1992.

تتكون من عناصر لغوية ، منتظمة مشروطة بقواعد محددة ، ومعقدة . وقد مكنت هذه الوجهة التحليلية من دراسة الإبداع الأدبي ؛ لأنها تساعدنا على اكتناه أسراره وبهائه . ومما قوّى الارتباط بين اللسانيات والأدب التقاؤهما من حيث الموضوع ، والهدف . فتعتمد اللسانيات اللغة مجالا للدراسة ، فتكشف بنيتها ، وتفاعل عناصرها ، وقواعدها التي تحكمها ، وتنظمها ، ويستعمل الأدب اللغة للتعبير عن فنون الحياة المختلفة . فاقتراب اللسانيات من الأدب يوسع نظرياتها ، ومناهجها ، ويزيدها تطورا ، وانفتاحا ، ودقة ، وموضوعية (2) ؛ لأن الأدب يمدها بمادة غزيرة ، تسهل الوصف ، وتساعد على التحليل (3) . غير أن التحليل اللساني قد يعجز عن الوصول إلى السمات اللسانية العالية في النص ، فيلجأ الدارس حينئذ إلى بديل آخر ، يدرك هذه الخصوصيات ، ويعرف بالبديل الأسلوبي (4).

من غايات الدراسة الأسلوبية الوقوف على أسس الاختيار التي تضفي على النص قيما جمالية ، مؤثرة ، وتجلية وسائل الاستخدام للوحدات اللغوية ضمن النسيج الدلالي العام ، وتحديد طرق الاتساع التي يوفرها السياق .

بيد أن الدراسة الأسلوبية تسعى إلى الكشف عن العلاقة المونولوجية بين الأديب ، واللغة ، والحوارية بين النص ، والقارئ . والمعتمد ، في ذلك ، كله ، ثقافة الناقد اللغوية ، وذوقه المكتسب ، وحسه المرهف .

على الرغم مما ساهمت به الأسلوبية في فك مغلقات الخطاب الأدبي وكشف قيمه الجمالية ، فقد عجزت عن تفسير بعض العلامات غير اللغوية في

2-د/ مازن الوعر ، دراسات لسانية تطبيقية ، ص 151 ، طلاس للدراسات والترجمة ، والنشر ، دمشق ، ط1 ، 1989.

3-د/ فاطمة محجوب ، دراسات في علم اللغة ، ص 41 ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1976 .

4- أنظر ، مثلا ، بيير جيرو ، الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة د/ منذر عياشي ، مركز الإنماء العربي ، لبنان ، د ت ، وجورج مونان ، مفاتيح الألسنية ، تعريب الطيب البكوش ، الفصل العاشر ، منشورات الجديد ، تونس ، 1981 ، ود/ عبد السلام المسدي ، الأسلوبية ، والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، 1977.

النص ، كالتلوين ، والصور ، والبياض ، والنقاط ...وغيرها . فلامناص للدارس من الاستعانة بمنهج آخريشفي غليله، ويدعى هذا المنهج سيميولوجيا، أو سيميائيا (5) ، ويستخدم لدراسة بنية الإشارات ، وأنظمتها ، في الكون ، وفي العلوم الإنسانية ، والطبيعية . والتقاء السيميولوجيا بالأدب يعود إلى أنه عد إشارة فنية ، تحيل على إشارات أخرى خارجية .

يتضح مما سبق أن الخطاب الأدبي لم يحظ باتفاق بين الدارسين (6)، وأدى هذا الأمر إلى غياب نظرية شاملة لتحليله ، وما نجده سوى آراء تسعى إلى إضاءة بعض جوانبه دون بعضه الآخر ومرجع ذلك إلى أن الخطاب الأدبي تتحكم فيه نوازع كثيرة : نفسية ، واجتماعية ، وثقافية ، وحضارية ، تعمل على اتجاهات فكرية في الدراسة ، وكلها تسعى إلى كشف الجوانب الغامضة في العمل الأدبي للوقوف على مواطن الإبداع ، والجمال فيه . وهذا التناول صعب المنال ، لذا نضطر إلى تحديد وجهة ما في الدراسة لإيضاح جوانب من النص ، فسعينا إلى اعتماد منهج لساني وصفي في تحليل الخطاب الشعري الجزائري المعاصر . تنطلق الدراسة من محاولة إيجاد علاقة منطقية بين الدال والمدلول (7). وهذا المسلك صعب المنال ؛ لأنه "يخضع لإلهام الناقد ، وبصره

5- أنظر ، مثلا ، مارسيلو داكسال ، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، ترجمة حميد لحمداني ، وآخرون ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1987 ، وبيير جيرو ، علم الإشارة ، السيميولوجيا ، ترجمة د/ منذ عياشي ، طلاس للدراسات والترجمة والنشر و دمشق ، ط1 1988 ، ورولان بارث ، مبادئ في علم الدلالة ، ترجمة محمد البكري ، الدار البيضاء ، 1987.

6- تحدث د/ شكري عزيز الماضي عن هذه الخلافات ، أنظر كتابه : في نظرية الأدب ، ص 9 ، وتواليها ، دار الحداثة ، لبنان ، بيروت ، ط1 ، 1986 .

7- انظر ، في قضايا الدال والمدلول ، ابن جني ، الخصائص ، ج2 ، ص 152، تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتاب العربي ، وفردينان دي سوسير ، دروس في الألسنية العامة ، تعريب صالح القرمادي وآخرون ، ص 109 ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1985 ، وجان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، ص 75 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1986 ،ود/ محمود أحمد نحلة ، لغة القرآن الكريم في جزء عم ، من ص 334 إلى 346 ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، 1981 ، وعباس محمود العقاد ، أشتات مجتمعات في اللغة والأدب ، ص 49 ، دار المعارف ، القاهرة ، ط5 ، 1982 .

لنافذ ، ومرانه ، ودربته على تذوق النصوص ، والإحساس بالفروق التعبيرية ينها..."(8). وقد لا يلقى هذا الاستنتاج استجابة ، أو قبولا لدى المتلقي ، فلا جب في ذلك ؛ لأن المقاييس المعتمدة مختلفة ، متباينة ، والأذواق متفاوتة ، الاحساسات متماوجة .

وقد عنينا ، في هذا البحث ، بدراسة التشكلات الصوتية ، وآثارها لدلالية وعبرنا عنها بمصطلح الإيقاع العام (9)، ونعني به كل تكرار منتظم في لقصيدة ، سواء تعلق بالصوت المفرد ، أم بالكلمة ، أم بالجملة . ولعل دراسة شعر الإلياذة قد تكشف لنا هذه الخصائص الصوتية . وعدنا إلى الشاعر مفدي كريا لنستحضر شعره ، ونعيد قراءته . وكل منا يعيدها بتصوراته ، وقدراته لفكرية ، وانتماءاته الحضارية ، واختياراته التي تبرز رؤيته الشعرية لمعاصرة .

اهتمامنا بالتشكيل الصوتي يرجع إلى اتصاف الإلياذة ، في عمومها ، نبرات صوتية حادة ، تعبر عن معاناة الشاعر الخاصة ، والعامة . وغالبا ما صطحب هذه الصرخات ألم وحزن تولدا من ألوان التعذيب المختلفة ، وما قاه شعبه من سفك دمائه ، وهتك عرضه ، وطمس شخصيته . فلا غرو أن تكون لإلياذة ، فهي مرجع تاريخي ، وحضاري ، وفكري ،وأدبي لأبناءالشعب لجزائري.

أهم الظواهر الصوتية التي استرعت انتباهنا هي :

أولا- الأصوات المجهورة والمهموسة

هي وحدات صوتية ، متقابلة ، متفاوتة في درجة الاستعمال . وقد أكد " لاستقراء على نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لاتزيد على

8-د/ محمود أحمد نحلة ، لغة القرآن في جزء عم ، ص 346 .

9- أنظر و مثلا ، البشير بن سلامة ، نظرية التطعيم الإيقاعي في الفصحى ، ص 91 ، الدار التونسية للنشر ، 1984 ، وتوفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية ، في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع ، ص 139 ، منشورات عيون ، ط2 ، الدار البيضاء ، 1987 ،ود/ محمد الهادي الطرابلسي ، في مفهوم الإيقاع ، ص 21 ، حوليات الجامعة التونسية ، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، العدد 32 ، 1991.

الخمس أو 20٪ فيه ، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة "(10) . ويوفر انتشارها في النص ظلالا من المعاني ، تصنف بحسب صفة الأصوات ، فإذاكانت مجهورة ، ازداد المقام تفخيما ؛لأن الصوت المجهور يتصف بحركة قوية ، تشد انتباه السامع ، فيعي أسراره، وإذا كانت مهموسة ، كان الصوت خافتا ، والحس مرهفا ، فيوجب التأمل، وتوقظ حركته الوجدان والمشاعر النبيلة ؛ لأنه غالبا، مايكون في مقام الإشفاق . وقد تتغير هذه الدلالات بحسب مواقع الأصوات في الكلمات ، أو في السياق. فصوت (الحاء) (11) في المفردات (الارتياح ، والسماح ، والنجاح) يدل على السعة، غير أنه يفيد التقيد والحبس في كلمة (الحجر)، فليس سواء وقوعه في أول الكلمة أو في وسطها، أو في آخرها. وأهم مجال لتوظيف الأصوات هو النص الشعري . ونحاول تبيين آثارها المدونة.

أ- الأصوات المهموسة :

اخترنا لتمثيلها الأصوات التالية : التاء ، والثاء ، والسين ، والصاد ، والحاء ، وهي من الأصوات الواسعة الانتشار في (الإلياذة) .

1- التاء:

صوت أسناني لثوي، مهموس ، انفجاري، شحن بعدة دلالات ، أعلاها الاعتبار الكوني ، كقوله:

جزائريا مطلع المعجزات ✽ ويا حجة الله في الكائنات (12)
ويا بسمة الرب في أرضه ✽ ويا وجهه الضاحك القسمات
ويا لوحة في سجل الخلود ✽ تموج بها الصور الحالمات
ويا قصة بث فيها الوجود ✽ معاني السمو بروع الحياة
ويا صفحة خط فيها البقا ✽ بنار ونور جهاد الأباة

10- د/ إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 265، وتاليها ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط5 ، 1981 ، وكتابه الثاني : الأصوات اللغوية ، ص 21 ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط5 ، 1975 11- عباس محمود العقاد ، زشتات مجتمعات في اللغة والأدب ص 45 ،

11- عباس محمود العقاد: أشتات مجتمعات في اللغة والأدب ، ص 45،

* الآية 256 من سورة البقرة .

12- أنظر ، إلياذة الجزائر (نشير إليها بالإلياذة) ، ص 1 ، المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر 1987 .

ففي تكرارها تجسيد لعظمة الخالق فيما أبدع . وميل الشاعر إلى الإغراق في الوصف ، وتنويعه لإحداث عنصري التأمل والتدبر . وتدل التاء في حالة وقوعها ضميرا على إبراز الذات ، ويستنتج ذلك من هذه الأبيات :

وكرمت ، باسم المفاخر ، قومي ✲ وشرفت ، باسم الجزائر ، حسي (13)
إذا للكريهة نادى المنادي ✲ بذلت حياتي ، وودعت أنسي
وإن للسخاء استجاب كريم ✲ ففي الجود لقنت أروع درس
وإن شيدوا للبقاء والخلود ✲ جعلت وفائي دعامة أس

فالتاء في (كرمت ، وشرفت ، وبذلت ، ولقنت ، وجعلت) توحي بعلو منزلة الأنا الشاعرة .

2- الثاء :

صوت إنساني مهموس احتكاكي ، ارتبط بمعنى القوة .

سل الأطلس الفرد عن جرجرا ✲ تعالى يشد السما بالثرى (14)
فيختال كبرا ، تنافسه ✲ ثقجدا فلا يرجع القهقرى
أما وحّد الأطلس المغربي معاقلنا ، بوثيق العرى ؟

الثاء في (الثرى ، وثقجدا ، وتجثو الثلوج) أبرزت معنى حسيا طبيعيا ، وفي (وثيق العرى) معنى مجردا ، استلهمه الشاعر من الآية الكريمة "ومن يكفر بالطاغوت ويؤمن بالله فقد استمسك بالعروة الوثقى" . غير أنه تصرف في توظيفه ، بما يلائم غرضه الشعري ، أو وزنه العروضي ، فلجأ إلى تقديم الصفة على الموصوف .

3- السين :

لثوي ، مهموس ، احتكاكي .

دل على العلو ، والتفرد ، ويتجلى فيما يلي :

جزائر أنت عروس الدنا ✲ ومنك استمد الصباح السنا (15)
وأنت الحنان ، وأنت السما ✲ ح ، وأنت الطماح ، وأنت الهنا

13- أنظر ، مص ن ، ص 17
14- م ن ص 6
15- م ن ص 4

وأنت السمو ، وأنت الضمير الصريح الذي لم يخن عهدنا
ساهمت السين في إضفاء جو القدسية التي تتميز بها الجزائر من سائر خلق الله .

4- الصاد :

صوت لثوي ، مهموس ، احتكاكي .له دور في تفخيم المقام ، وإظهار الضخب:

لئن بج صوت السيوف الصقال ✿ وأغفى صرير الرماح العوالي (16)
فحرب اليراع أعاد الصرا ✿ ع ، يقود سراياه نجم الشمال
تباركهم صرخات الضمي ✿ ر وتلهمهم ذكريات النضال

5- الحاء :

حلقي ، مهموس ، احتكاكي . جسد حالتين متناقضتين :

-الانشراح :

جزائر ، يالحكاية حبي ✿ ويا من حملت السلام لقلبي (17)
ويامن سكبت الجمال بروحي ✿ ويامن أشعت الضياء بدربي

يوحي ترديد الحاء في البيتين بتدفق وجداني عميق متولد من الحب المفرط للوطن ؛ لأنه مصدر السلام ، والجمال ، والضياء .

- التأسي :

ففي كل درب لنا لحمة ✿ مقدسة من وشاج وصلب (18)
وفي كل حي لنا صبوة ✿ مرنحة من غوايات صب
وفي كل شبر لنا قصة ✿ مجنحة من سلام وحرب

تعبر (الحاء) عن حزن دفين ، متأت من صور التعذيب ، والتقتيل ، والتشريد التي عاينها الشاعر .

16- م ن ص 43
17- م ن ص 3
18- م ن ص ن

ب – الأصوات المجهورة :

منها الباء ، والجيم ، والدال ، والراء ، والعين ، والميم ، والنون .

1- الباء :

شفوي ، مجهور ، انفجاري .

بها ذاب قلبي كذوب الرصا ❁ ص فأوقد قلبي ، وشعبي جمرا (19)

وثورة قلبي ، كثورة شعبي ❁ هما ألهماني ، فأبدعت شعرا

وحرب القلوب كحرب الشعو ❁ ب ، ومن صدق العهد أحرز نصرا

تمثل الباء ، في الأبيات ، نواة المعنى ، إذ ساعدت على تصوير حالة نفسية متأججة، مضطرمة .

2- الجيم :

لثوي ، حنكي ، مجهور ، مركب (انفجاري احتكاكس).

جزائر ، يابدعة الفاطر ❁ ويا روعة الصانع القادر (20)

ويا جنة غار منها الجنان ❁ وأشغله الغيب بالحاضر

ويا لجة يستحم الجما ❁ ل ويسبح في موجها الكافر

جاءت لإبراز منزلة المدلول ، وتساميه على سائر المدلولات .

3- الدال :

أسناني ، لثوي ، مجهور ، انفجاري .

دعوا ماسينيسا يردد صدانا ❁ ذروه يخلد زكي دمانا (21)

وخلوا سفاكس يحكي لروما ❁ مدى الدهر كيف كسبنا الرهانا

ومن صنعت روحه سوفونيزيا ❁ جدير بأن يتحدى الزمانا

أفاد ترديدها تمجيد الإنسان الذي صنع تاريخ الجزائر ، ومجدها . فكان

19- م ن ص 7

20- م ن ص 2

21- م ن ص 21

ماسينيسا رمزا لها في العهد القديم .

4- الراء :

لثوي ، مجهور ، مكرر .

أفي رؤية الله فكرك حائر ✿ وتذهل عن وجهه في الجزائر (22)

سل البحر والزورق المستهام ✿ م ، كأن مجاذيفه قلب شاعر !

ساهم ترديدها في التنويه بالمدلول الذي يبعث على التبصر . ولعل ذلك مظهر من مظاهر تعلق الشاعر بأرض الجزائر التي ظلت دوما قبلته ، وبؤرة تعبيره ، فسخر لها كل إمكاناته اللغوية ، والربداعية لجعلها أعلى الأماكن ، والأمصار .

5- العين :

حلقي ، مجهور ، احتكاكي .

فيا أربعين وخمسا أعيدي ✿ فضائح جند ، غبي بليد (23)

وآثام أحلاس جيش عميل ✿ عديم الحيا ، كضمير اليهود

ويالعنات السماء ، انزلي ✿ صواعق ، فوق الظلوم الحقود

ويازهرة ، زرعتها دمانا ✿ وفتحنها بالصباح الجديد

أعانت على خلق الأسى الذي أحاط بنفسية الشاعر، ولا تقوى على مفارقته ؛ لأن صور الموت ما ثلة بكل جزئياتها .

6- الميم :

شفوي ، مجهور ، متوسط .

وحمام ملوان مل المجونا ✿ وأنهى غوايته والفتونا (24)

وفضل خوض الحمام ، بديلا ✿ عن المستحمات ، والعائمينا

وقد عاش دربا لحلو الأماني ✿ فأصبح دربا يلاقي المنونا

22- م ن ص 5

23- م ن ص 49

24- م ن ص 11

لفظ (حمام) يجانس ، ويقابل (الحمام. تبرز المفردة الأولى الجمال الطبيعي ، والثانية التأجج المتولد من كل ما يدنس الأخلاق الفاضلة . والذي أحدث عذا التقابل هو ترديد الميم في كليهما ، وتغير حركة الحاء .

7- النون :

أسناني لثوي ، مجهور ، متوسط . جاءت حاملة لمعنى الافتنان الذي يدل عليه لفظ (بأينام) من خلال هذه الأبيات :

عرجنا ، ننافح بإينام ضحا ✿ كأنا اغتصبنا لهامان صرحا (25)

نسائل أشجاره الفارعا ✿ ت ، حديث النجوم ، فتبدع شرحا

كأن الإله الجميل تجلى ✿ فأغرق باينام حسنا وأوحى !

وكم من جريح الفؤاد اشتكى ✿ فأثخن باينام في الصب جرحا

وقد ناط بلفظ (باينام) جملة من المعاني تستشف من السياق ، ومن أبرزها : الدلالة على الشموخ ، وتتجلى في البيت الثاني ، وعلى الجمال ، ويؤديها البيت الثالث ، وعلى الأسى ، ويظهرها البيت الأخير .

ثانيا - الحركة الإعرابية :

قد تساهم الحركة الإعرابية في تحديد الدلالة الشعرية ، فضلا عما لها من وظائف لغوية نحوية . ومن أجل استعمالاتها في الإلياذة قول الشاعر :

أ- صنعت البطولات من صلب شعب سخي الدماء فرعت الدنا (26)

وعبدت درب النجاح لشعب ✿ ذبيح فلم ينصهر مثلنا

ب - تقدس واديك منبع عزي ✿ ومسقط رأسي ، وإلهام حسي (27)

وربض أبي ، ومرابع أمي ✿ ومغنى صباي ، وأحلام عرسي

ج- كأن الإله الجميل تجلى ✿ فأغرق باينام حسنا وأوحى (28)

25- م ن ص 8
26- م ن ص 4
27- م ن ص 17
28- م ن ص 8

ففي (أ) أعانت الكسرة على إحداث تقابل دلالي بين شعب مقدام ، توحدت صفوفه في (حرب الخلاص) ، وبين شعب ، تشتت صفوفه ، فتوالت عليه الويلات ، وفي (ج) كانت حركة الضمة عنصرا رئيسا في تكوين دلالة النص العامة التي تدور حول الذات الشاعرة المتصفة بالعزة ، وطهارة الأصل ، والكرم ، والشرف ، وفي (د) ساعدت الفتحة على تبيين عظمة الخالق في الكون .

ثالثا - الحركات الطوال :

شعر الإلياذة زاخر بتوظيف الحركات الطوال التي تناسب مشاعر النفس المنبسطة ، ولا سيما في حالات اليأس والحزن . ولعل وفرة استعمالها في النص تعود إلى خصائصها الطبيعية التي تمتاز بالوضوح السمعي ، تشد الانتباه إلى ما في النص من معان توجب النظر . وقد ارتبطت بدلالات متنوعة ، وأعمقها :

1- التألم :

جزى الله عنا الشدائد خيرا ✿ وذكرى احتلال الجزائر شكرا (29)
وإن ننس...هلا نسينا الجرا ✿ ح وما تزال الجراحات حمرا ؟
وإن آلمونا بمائة عام ✿ حفلنا بعيد الجزائر دهرا
وإن رقصوا فوق أشلائنا ✿ وأحيوا على مذبح الشعب ذكرى
رقصنا على نغمات الرصا ✿ ص ، ورحنا نبث المقادير سرا

بيّن أن المقاطع الطويلة عبرت عن الشجن العميق في قلب كل جزائري ارتمى في صدر الزنيم .

2- الافتخار والاعتزاز بالنفس :

ويا تربة أغرقت في الدماء هواتك حرمة أرحامها (30)
ويابلدة عصفت باللئام وحمق فرنسا وحكامها
ولفت شرارتها آشيا ✿ ري وكان عدوا لإسلامها

29- م ن ص 45
30- م ن ص 55

وفار بتنورها كالربنال فأصبح كاربون حمامها

فالحركات الطوال تتماشى مع الواقع البطولي الذي أدخل الضيم على قلوب الحاقدين المغتصبين .

3- الطرب :

ولاح الخلاص بحلم الليالي ترفرف أعلامه اللامعة (31)

ودوّى نشيد الجزائر يغزو الدنا ✽ ، قسما بالدما الناصعة

وجلجل صوت نشيد اللواء ✽ فتعنو الرؤوس له خاشعة

فالمقاطع الطويلة المفتوحة ، في الأبيات ، صاحبت حالة الانتقال من الحلم البائس إلى الوعي الذي يبعد فيه الهموم ، ويقرب فيه السرور .فواضح مما سبق أن الشاعر المعاصر يعمد إلى تكثيف الحركات الطوال ، ويكون توفيقه في المناسبة بينها وبين مشاعره المتموجة ، ولن تتحقق إلا بطول التمرس في العمل الفني .

رابعا - ترديد الأصوات داخل بنية الكلمة :

أ- الصوت المردد المضعف :

وجنبنا الغدر ...ماء الغدير ✽ وحذرنا الظل نهج الضلال (32)

وعودنا الصدق ..راعي المواشي ✽ وعلمنا الصبر صبر الجمال

عمل التشديد في الأفعال (جنبنا ، وحذرنا ، وعودنا ، وعلمنا) على بيان الخلق العظيم الذي اكتسبه الشاعر من الطبيعة ، والإنسان ، والحيوان . ومما ساعد على تقوية المعنى، وتفخيمه وقوع التشديد على الأصوات المجهورة (النون ، والدال ، والواو ، اللام).

31- م ن ص 65

32- م ن ص 18

ب- الصوت المردد غير المضعف :

ودان القصاص فرنسا العجو ❁ ز ،بما اجترحت من خداع ومكر (33)
ولعلع صوت الرصاص يـدوي ❁ فعـاف اليـراع خـرافات حبر !!

وتأبى الصفائح نشر الصحا ❁ ئف ، مالم تكن بالقرارات تسري !
ويأبى الحديد استماع الحديث ، إذا لم يكن من روائع شعري !

تكرر فونيم الصاد في اللفظين (لقصاص) ، و (الرصاص) ، والراء في (القرارت) ، والدال في (الحديد) . وجسدت هذع الألفاظ لهيب الثورة . ومما زاد في تأججها اشتمالها على الأصوات المجهورة (القاف ، والراء ، والدال) . والملاحظ أن صوتي القاف ، والراء ألغيا الطبيعة الصوتية لصوت (الصاد) . ويفيد ذلك أن بعض الأصوات ، إذا ركبت مع غيرها ، فقدت صفتها الأصلية .

خامسا - التشكيل الصوتي :

يعمد الشاعر ، أحيانا ، إلى إحداث تشكلات صوتية متجانسة ، تساهم في خلق ضرب من التغني في القصيدة . ولا يمكن إدراكه ، أو الإحساس به إلا بحسن الأداء الشعري .

ورد منه صنفان :

الأول : تشكيل صوتي مبني على التقفية الداخلية

من أمثلته :

ومنها استمد المجاهد عزما ❁ فراع الدنا ، بالعجيب العجاب (34)
وأنت الحنان ، وأنـت السما ❁ ح ، وأنـت الطماح وأنت الهنا (35)

روي التقفية ، في البيت الأول ، (الباء)، وفي البيت الثاني (التاء) ، و (الحاء).

33- م ن ص 51
34- م ن ص 12
35- م ن ص 4

وقد اتخذ مظهرين : كان في أحدهما مطابقا لروي القصيدة ، وفي الآخر مخالفا .

ويدل هذا التنويع على أن التجانس الخلفي عمل شعري واع ، يعتمد على تخيّر الصوت ، وتوظيفه بما يلائم عنصر التصويت ، أو التنغيم في البنية الشعرية العامة .

الثاني : تشكيل صوتي عمودي

كقوله :

ويابابل السحر ، من وحيها ۞ تلقب هاروت بالساحر (36)

وياجنة غار منها الجنان ۞ وأشغله الغيب بالحاضر

ويالجة يستحم الجما ۞ ل ويسبح في موجها الكافر

وياومضة الحب في خاطري ۞ وإشراقه الوحي للشاعر

الملاحظ أن الواو ، ويا النداء تكررتا في أوائل الأبيات المتتالية ، محدثتين بذلك تجانسا استهلاليا ، يوحي بدلالة النص المحورية .

سادسا – تكرار الكلمات :

وقد أمكن تقسيمه إلى ثلاثة أقسام :

- التكرار المتماثل
- التكرار المتجانس
- التكرار المتوازن

أولا – التكرار المتماثل :

نعني به تطابق الكلمتين في الدال والمدلول . وقد جاءت الكلمة المكررة

36– م ن ص2

اسما ، وفعلا .

من تكرار الاسم :

أ- فقام بولوغين في عيدنا ۞ يهز الدنا ، ويروع الأنام (37)

بولوغين إن صانها فيرموس ۞ وحازت أكوسيوم أقصى المرام

ب - وأنت الجنان الذي وعدوا ۞ وإن شغلونا بطيب المنى !(38)

وأنت الحنان وأنت السما ۞ ح ، وأنت الطماح ، وأنت الهنا

ج - سل الأطلس الفرد عن جرجرا ۞ تعالى يشد السما بالثرى (39)

هو الأطلس الأزلي الذي ۞ قضى العمر يصنع أسد الشرى

تكرار اسم العلم (بولوغين) للإشادة بماضي الجزائر ، والضمير (أنت) لربراز الخصائص الجمالية للمتحدث عنه ، والجماد (الأطلس) للاعتبار الكوني الطبيعي .

ومن تكرار الفعل :

ا - جزائر أنت عروس الدنا ۞ ومنك استمد الصباح السنا (40)

ومنك استمد البناة البقاء ۞ فكان الخلود أساس البنا

ب - تهد هده النسمات كا ۞ م تهد هد طوع الكرى طفلها (41)

37- . . ص 20

38- . . ص 4

39- . . ص 6

40- . . ص 4

41- . . ص 14

ج- سل البحر والزورق المستهاm ❁ كأن مجاديفه قلب شاعر !(42)

وسل قبة الخورنم بها ❁ منار على حورها يتآمر (43)

سل الورد ، يحمل أنفاسها ❁ لحيدر مثل الحظوظ البواكر

فكان الفعل المكرر ماضيا دالا على توليد الحدث ، ومضارعا مفيدا للمقابلة بين حركتين حسيتين : كونية ، واجتماعية ، وأمرا حاملا معنى التدبر .

ثانيا - التكرار المتجانس :

نقصد به تكرار كلمتين متشابهتين في داليهما، مختلفين في مدلوليهما ، ووفر استعماله جملة من الدلالات الاعتبارية ، أعلاها :

أ - الدلالة الجمالية الاعتبارية :

جرى ، مثل واديك ، ناديك ، علما فبوأ أحمد فيك الطليعة (44)

تم الاستبدال في الكلمتين : ناديك ، وواديك في أول كل منهما . وقد ساهمت هذه الظاهرة الصوتية في تعظيم المولود ، والرشادة به . ومما ساعد على ذلك وقوع التبادل بصوتين مجهورين : (الواو) ، و(النون) .

ب- الدلالة الوصفية :

وأنت الجنان الذي وعدوا ❁ وإن شغلونا بطيب المنى ! (45)

وأنت الحنان ، وأنت السما ❁ ح ، وأنت الطماح ، وأنت الهنا

جاء التجانس الصوتي في الألفاظ (الجنان ، والحنان ، والسماح ، والطماح) منبها على صفلت المدلول الحسية ، والمعنوية .

ج- الدلالة الأخلاقية :

42- م ن ص 5

43- م ن ص ن

44- م ن ص 30

45- م ن ص 4

وأوغر قلب الصليب الحقود ۞ علانا ، وأمعن فينا الحسود (46)

أفاد الازدواج ، في البيت ، التقريب بين مدلولي المتجانسين . فبين الحقود ، والحسود تناسب صوتي ، وترادف ؛ لأن الدلالة الجامعة خلق سيئ في ذات المدلول .

د- الدلالة الفلسفية :

ويالوحة في سجل الخلو ۞ د تموج بها الصور الحالمات (47)

ويا قصة بث فيها الوجود ۞ معاني السمو بروع الحياة

فكلا اللفظين (الخلود) ، والوجود) يحمل معنى فلسفيا ، ينبيء بإغراق الأنا الشاعرة في الموصوف المتمثل في (الجزائر) .

ثالثا : التوازن الصوتي :

يلجأ الشاعر ، أحيانا ، إلى تكرار القوالب الصوتية ، أو ما يعرف عند البلاغيين العرب بالاعتدال في الوزن ، وهو أعلى المراتب ، وزشقها على التأتي(48). فإذا تحقق في اللغة الشاعرة أحدث إيقاعا صوتيا موثرا ، وقد عمد إليه مفدي زكريا لإبراز دلالات كثيرة ، أهمها

أ- الدلالة الوصفية :

تلوّن وجه السمـــاء به ۞ فأصبح أزرقها أخضر (49)

الألفاظ (أصبح) ، و(أزرق) ، و(أخضر) منسجمة صوتيا. وآية ذلك تطابقهما في الحركات والسكنات. وهذا الوجه أشرف المعادلات الصوتية. وأما دلالة الوصف العميقة، فتكمن في سعي الشاعر إلى تبيين عظمة الأرض ، وجمالها .

46- م ن ص 34

47- م ن ص 1

48- أبو القاسم السجلماسي ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، تحقيق علال الغازي ، ص 516 ، مكتبة المعارف ، الرباط ، المغرب ، ط 1 ، 1980.

49- الإلياذة ، ص 65

ب- **الدلالة التقابلية** : من صورها :

1- التقابل بين الجزء والكل :

وثورة قلبي ، كثورة شعبي ❁ هما ألهماتي، فأبدعت شعر (50)

بين اللفظين(قلبي) ، و (شعبي) توازن ، وترصيع ، وتناسب في دلالة كل منهما على التأجج ، وتقابل من حيث تناقضهما . فالأول يحمل دلالة جزئية عضوية ، والآخر دلالة كلية اجتماعية .

2- بين المتضادين :

إذا القلب لم ينتفض للجمال ، ولم يبل في الحب حلوا ومرا (51)

فلا تثق به في النضال ، ولا تعتمد في المهات صخرا

لعل الغاية من استعمال المتضادين (حلوا) ، و(مرا) تبيين العناصر الرئيسة في المتحدث عنه فمرور القلب بحالات التطريب ، والتعذيب يكسبه ثباتا ، واقتدارا على تحمله شتات الأمور ، ومعضلاتها .

3- الدلالة الاجتماعية :

تقدّس واديك ، منبع عِزي ❁ ومسقط رأسي ، وإلهام حِسي (52)

وربِض أبي...ومرابع أمي ❁ ومغنى صباي ، وأحلام عرسي

في البيتين إشارة إلى حياة الشاعر الأولى، وقد كشف بعض معالمها المتناظرات التالية :

(مسقط) فـ (منبع) تتوازن مع

و(عزّي) تعادل (حسي)

و(إلهام) تناظر (أحلام)

كل منها يحمل دلالة جزئية. فـ (منبع عزي) تدل على السمو ، و(مسقط رأسي) على المكان ، و(إلهام حسي) على تدفق الوجدان الشعري ، و(أحلام عرسي) على الطرب في فترة زمنية من حياة الشاعر.

50- مص، ص ن

51- مص ، ص ن

52- م ن ص 17

النتائج :

أفضى البحث الصوتي ، في شعر الإلياذة ، إلى ما يلي :

1- وظف الشاعر أنسجة صوتية كـ-(التكرار) ، والتجانس) ، و (التوازن) . وقد شاع استعمالها في الخطاب الشعري المعاصر . وغايتها توسيع المعنى ، وشحنة بمجموعة من الدلالات المختلفة .

2- مال الشاعر إلى استعمال أدوات الربط ، وأكثرها انتشارا الواو ، والفاء . ودلت (الواو) ، في أغلب صورها ، على العطف لاشتمال النص على أبعاد تاريخية ، وسياسية، واجتماعية ، وهذه المجالات يحسن فيها الاسترسال ، والاستطراد. أما الفاء ، فأفادت ، في معظم حالاتها ، معنى السبب ، والنتيجة .

3- شاع ، في ثنايا تراكيبه ، صور متنوعة من التقديم والتأخير . ومن ضروبه تقديم الجار والمجرور ، في صدر الكلام ، أو في وسطه . وقد أبرز ، في السياق عناصر كثيرة ، أهمها : -الجمال ، والذات ، والمجتمع بكل أبعاده .

4- استعمل الشاعر ألفاظا دخيلة عامية ، وأجنبية . وانسجمت ، في عمومها ، مع البناء الشعري ، إذ لم تكن قلقة ، أو نابية .

5- طغى عنصر الزمن في شعر الإلياذة ، وبالأخص ، الماضي ، والحاضر . وقد وظفهما الشاعر توظيفا فنيا . فأعاد قراءة الماضي ليبني مجده الفكري ، والحضاري ، وانطلق من الحاضر ليجلي معاناته الخاصة ، والعامة . وكلتاهما تجسد رؤيته الشعرية المعاصرة .

6- سعى الشاعر ، في كثير من الأشعار ، إلى إحداث ثنائيات متضادة . وفائدتها إظهار حالات التناقض في الذات ، أو الواقع بمظهريه الفلسفي والاجتماعي .

7- استخدم الشاعر مفاهيم حديثة وتوحي بالجدة في التفكير ، والطرافة في التعبي، فمن ذلك العبارات التالية : حرب الخلاص ، وحرب القلوب ، ووحي الدماء، ومراهقة ثقافية ، ودارس الانهزام . وقد ساهم في تبلورها أمران :

أ- مواجهة الذات للواقع ، ومحاولة إيقاف شروره .

ب – مسايرة التمدن ، ومعالجة مخاطره الاجتماعية

8- لجأ إلى التضمين لإحداث موازنة فكرية وشعورية . وقد استلهم عناصره من الموروثات التالية :

أ- الموروث التاريخي ، وتجلى إبراز المجد الفكري ، والحضاري للوطن

ب- الموروث الديني ، وأهم مجالاته :

أ- القرآن الكريم ، وكان توظيفه له متنوعا. من غاياته :

-وصف الواقع، وإصلاحه .

ج- الموروث الأدبي ، ومن مناحيه :

-الشعر : من ذلك استحضاره لشعر (طرفة بن العبد) ، و(الحطيئة) ، وأبي نواس) ، والمتنبي) ، و(ابن خميس الجزائري).

– الحكمة ، وقد بنيت على تجربة فكرية موسعة .فهذه العناصر التضمينية تدل على اتساع البعد المعرفي لدى الشاعر .

9- نادرا ما اشتمل شعر الإلياذة على بعض الأسقاط اللغوية ، أو الاستعمالات الشاذة . ولعل وقوع الشاعر فيها مرده ، في الغالب ، إقامة الوزن ؛ لأننا وجدناها في مواضع أخرى منسجمة مع البناء اللغوي الأصلي . فمن ذلك :

أ- دخول (الباء) على غير المتروك ، كقوله :

ولكن حواءنا بلعتها وبالعلج أبدلت المسلما (53)

فأدخل (الباء) على غير المتروك ، وهو (العلج) . والوجه أن يدخلها على المسلم ؛ لأنه اللفظ المتروك . فالأحرى أن يقول : وبالمسلم أبدلت العلج ، فيصبح البيت إذاك مختل الوزن (54)

ب- دخول (هل) على الاسم الذي يليه فعل ، وذلك ممتنع عند النحاة ، وبيانه

(هل الخبر في الحرب كان مفيدا)

والأصل أن يقول : (هل كان الحبر في الحرب مفيدا).

53- م ن ص 87

54-أنظر هامش ص 87

ج- جمع الكلمة على غير قياس ، ومنه لفظ (الورود) ، كقول الشاعر :

تنافخك عموشة الخالد ✲ ين ، عبيرا ، فيخجل عطر الورود (55)

والقياس جمعها على (ورد) .

د- إسناد ضمي المتكلم إلى اسم الاستفهام (كيف) ، كقوله :

وصهين صهيون أخلاقنا ✲ فكيفنا أن نكون رعايا...(56)

وهذا الاستعمال غير مألوف ، إد لم نعثر في القرآن الكريم على مثال واحد يعادله .

تلك هي أهم النتائج التي استوقفتنا ، واسترعت انتباهنا. وحسبنا أن أشرنا ، ونبهنا ، وأبرزنا ما كان متميزا ، خليقا بالنظر، والدرس .

55- مص ن ، ص 49

56 - م ن ، ص 80.

دراسة عن الكتاب المذكور وموقف الشارح منه ومن نحاة وبيان مذهبه النحوي....

عبد العزيز الموصلي في شرحه للكافية

إعــداد
د. علــي الشومــلــي
جامعة العلوم والتكنولوجيا
اربد

عبد العزيز بن جمعة الموصلي (1)

هو عزالدين أبو الفضل عبد العزيز بن جمعة بن زيد الموصلي ، ولد بالموصل في الثاني عشر من محرم سنة 628 هـ كان عاملا في صناعة القسي ، ثم قدم إلى بغداد ، وبعد إتقان عمله ، اتجه إلى الأدب والعلم ، وأقبل عليه بكل ما يملك من قوة وإحساس وشغف ، حتى أتقن هذا الفن في حياته ، وأصبح أديبا وعالما . درس على كثير من أئمة النحو والأدب في بغداد ، وكان من أبرز النحاة الذين درس عليهم ابن إياس ، ثم لازم الشيخ السعيد الطوسي عندما قدم إلى بغداد ، وبقي ملازما له ، دارسا على يديه إلى أن توفاه الله سنة 672 هـ . غلبت عليه العلوم الشرعية في بداية حياته الدراسية ، حيث درس المذهب المالكي بمدرسة المالكية المستنصرية ، وبقي فيها حتى مات سنة 696 هـ.

عصره :

عاش ابن جمعة في عصر علم وازدهار وثقافة ، والإنسان ابن بيئته ، يتأثر بما يدور حوله ، ويأخذ ثقافته وينقلها من المجتمع الذي يعيش فيه وإليه ، فقد أنشأ الخليفة المستنصر بالله 652هـ) جامعة بغداد أسماها الجامعة المستنصرية ، تتألف من أقسام عدة ، يبحث كل قسم فرعا من فروع المعرفة، وقد شملت هذه الجامعة ما يسمى الآن بالعلوم الإنسانية -الآداب- والفروع العلمية ، فكان منها علوم القرآن ، والعلوم الفقهية على المذاهب الأربعة ، وعلوم الحديث، والحديث ، والعلوم العربية بمختلف فروعها :
الطب والرياضيات والفيزياء (2). وقد امتازت هذه الجامعة بمميزات

1- ينظر في موضوع هذه العصر في كل من : مختصر تاريخ دول العرب والاسلام للمالطي العبري ، تحقيق الأب صالحاني 425، المطبعة الكاثوليكية -بيروت . الدولة العباسية : قيامها وسقوطها ، حسين خليفة 238 ، طبعة القاهرة .
علماء المستنصرية : د. ناجي معروف طبعة بغداد ، بغداد تاريخها وآثارها ، بشير فرنسيس ، ص 12 بغداد.

2- تاريخ علماء المستنصرية 1 / 24

عدة ، كان من أبرزها أن الأساتذة الذين يدرسون فيها يعينون من قبل الخليفة ، ومن البديهيات أنه لا يعين فيها إلا من ثبتت أصالته العلمية وتفوقه في تخصصه . ومن الأشياء الطريفة التي تروى في هذا المجال ، أنه من كان يحصل على هذا الشرف الرفيع في تعيينه مدرسا في الجامعة ، يخلع الخليفة عليه خاصة لا تعطى لغيره من الناس ، ثم تقدم له وسيلة للنقل لتأمين وصوله من بيته إلى الجامعة ، وكانت هذه الوسيلة أرقى ما لديهم من وسائل ألا وهي -البغال.ولا يركب هذه الواسطة إلا من أوتي المركز العالي والمال الوفير ، والأطرف من هذا ، أن الجامعة تضمن لمدرسيها الحياة الهانئة الرغدة ، ليتفرغوا إلى عملهم ، فكانت تقدم لهم في كل يوم : ستة أرطال من الخبز ، ورطلين من اللحم بحوائجها وخضرها وحطبها ، وله راتب شهري مقداره ثلاثة دنانير . في ظل هذا الجو عاش صاحبنا ، حيث عمل معيدا ثم مدرسا في هذه الجامعة ، وبقي فيها حتى مات رحمه الله . ومن الدوائر التي أنشئت في الجامعة -وهي مجال اهتمامنا -دائرة اللغة العربية ، فقد اهتمت الجامعة بالنحو اهتماما كبيرا لاتصاله بجميع العلوم ، فقد كان أساسيا في دوائر الحديث والفقه والفلك والفيزياء والرياضيات والطب لذا فقد اختارت أبرز علماء النحو للتدريس فيها ، وكان منهم :

1- هبة الله الذهلي الشهرياني (3) : هو قوام الدين هبة بن أحمد بن هبة الله الشهرياني ، الأديب ، من بيت معروف بالتقدم والرئاسة ، عرف بالنحو والرياضيات ، تولى تدريس النحو بالمستنصرية ، توفي سنة 628هـ.

2- ابن الصقيل الجزري (4) : هو معد بن نصر الله بن رجب الميروقي (5) الجزري البغدادي النحوي شيخ الأدب بالمستنصرية ، ومصنف المقامات الخمسين المشهورة ، توفي سنة 677 هـ.

3- ابن إياز البغدادي (6) المتوفي سنة 681 هـ.

3- الجواهر المضيئة 1 / 181

4- بغية الوعاة 362

5- تلخيص مجمع الآداب 4 / 53

6- نسبة إلى جزيرة الأندلس

4- عبد العزيز بن جمعه الموصلي المتوفى سنة 696هـ.

5- يعقوب الأنصاري الخزرجي (6) : وهو يعقوب بن يوسف بن قاسم بن الحسين الأنصاري . قرأ عليه البدر ابن مالك تسهيل والده ، على ابن إياز .

6- ابن السباك (7) : وهو تاج الدين بن سنجر بن عبد الله البغدادي الحنفي. انتهت إليه رئاسة المذهب والنحو في المستنصرية ، قرأ على ابن إياز ، وتوفي سنة 750هـ.

7- ذرالفقار القرشي (8) هو فخر الدين أحمد بن علي بن أحمد الهمذاني الكوفي النحوي ، الحنفي المذهب ، اشتهر بالنحو فدرسه بالمستنصرية ، توفي سنة 755هـ.

شيوخه :

ذكرت كتب التراجم لابن جمعه الموصلي أنه قد أخذ عن عدد من العلماء من أبرزهم :

1- ابن إياز (9): هو جمال الدين الحسين بن بدر بن إياز ، يكنى بأبي محمد ويلقب بابن إياز النحوي ، ولم يذكر المؤرخون محل وتاريخ ولادته ، وقيل إنه من أصل رومي ، حيث أن اسمه جمال الدين حسين بن إياز الأيازي الرومي النحوي الأديب . ومن مؤلفاته المشهورة المحصول في شرح الفصول لابن معطي .

2. نصير الدين الطوسي (10): هو أبو جعفر ، كان هو وابنه فخرالدين يشرفان على مدارس بغداد سنة 672هـ . وكان قد وصلها سنة 622هـ لتصفح أحوالها والنظر في الوقف ، وقد أقام ببغداد يتصفح أحوال الوقف ، وأدار

7- بغية الوعاة 212

8- تاريخ علماء المستنصرية 1 / 184

9- تاريخ علماء المستنصرية 1-240 ، بغية الوعاة 532

10- الحوادث الجامعة 350-375 ، تاريخ علماء المستنصرية 1-94

أخبار الفقهاء والمدرسين والصوفيين وأطلق المشاهرات ، وقرر القواعد في الوقف ، وأصلحها بعد اختلافها .

تلاميذه :

كان من أبرز تلاميذه :

1. تاج الدين ابن السباك (11) وهو علي بن سنجر بن عبد الله البغدادي ، أبو الحسن ابن أبي اليمن الحنفي الملقب بتاج الدين بن قطب لدنيا المعروف بابن السباك. ولد في شعبان سنة 660 هـ، في مدينة بغداد ، بها تربى وتعلم ، وتوفي سنة 750هـ ، تولى رئاسة الأصحاب ببغداد ، وولي لقضاء بها والتدريس ، ذكر ابن رافع (12) والقرشي (13) أنه تتلمذ على ابن جمعه الموصلي ، وأنه أوحد زمانه في فقه الحنفية ، عالما فاضلا أديبا شاعرا .

2. ابن عبد المحمود (14) : هو جمال الدين يوسف بن عبد المحمود بن عبد السلام البغدادي المقرئ الفقيه الحنبلي المتفنن ، قرأ بالروايات وسمع الحديث من محمد بن حلاوة ، والأدب والمنطق عن الشيخ عزالدين بن جمعة الموصلي النحوي بالمستنصرية ، قيل إنه كان من فضلاء العراق ، وإليه لمرجع في القراءات والعربية ، قال ابن رجب (15) : درس للحنابلة بالبشرية غربي بغداد ، ونالته في آخر عمره محنة ، واعتقل بسبب موافقته الشيخ ابن تيمية في مسألة الزيارة وكتابه عليها مع جماعة من علماء بغداد ، وأقرأ العلم مدة ، ولا يعرف أنه حدث .

11- الدرر الكامنة 3 / 55 ، الجواهر المضينة 1-183 ، منتخب الأخبار 141 ، 117.
تاريخ علماء المستنصرية 1 / 132

12- منتخب الأخبار 117، 141.

13- الجواهر المضينة 1 / 183

14- طبقات الحنابلة 2 / 379.

15- طبقات الحنابلة 2 / 379.

مؤلفاته : (16)

أجمع المؤرخون لابن جمعة الموصلي أنه قد قام بتأليف عدد من الكتب ، وقد ضاع منها كثير لم تصل إلى أيدينا ومن أبرز الكتب التي وجدت بعده :

1. شرح ألفية ابن معطي . وقد طبع سنة 1985 م.
2. شرح الكافية .
3. كتاب الأنموذج ، وهو مخطوط .

مذهبه النحوي :

الموصلي نحوي متأخر ، يوافق البصريين كثيرا ويحمل على الكوفيين كثيرا ، لم يورد رأيا كوفيا وحسّنه ، أو ذكر أنه مقبول ، بل كان يعرض لآراء ، ثم يقوم بنقدها وبيان أوجه الخطأ فيها ، مستدلا على ذلك ، عارضا بعض النماذج المؤيدة لذلك :

1- نصب الفعل المضارع :

يقول (17):... واختلف في حتى وكي واللام مطلقا ، فذهب البصري إلى أن الناصب بعدها أن المضمرة، وذهب الكوفي إلى أنها هي الناصبة . والأول أظهر .

2- وفي نصب الفعل المضارع يقول أيضا (18) :

ينصب الفعل المضارع بعد الفاء بأن المضمرة عند البصريين بشرطين : الأول : أن تكون الفاء للسببية . والثاني : أن يكون قبلها أحد ثمانية أشياء ...(ثم ذكرها) . وذهب الكوفي إلى أن الفعل منصوب على الصرف لا بأن المقدرة ، لأنها لما صرفت ما بعدها عن عطفه على ما قبلها إلى شيئ آخر وهو العطف المعنوي ، كان النصب على الخلاف . وذهب الجرمي إلى أنه منصوب بالواو نفسها ، وكلاهما باطل... ثم يعلل سبب البطلان .

16- كشف الظنون 1 / 156 ، بغية الوعاة 1 / 307 ، تاريخ علماء المستنصرية 1 / 255 ، 256

17- شرح الكافية / الموصلي 503

18- شرح الكافية / الموصلي 513

3- جزم الفعل المضارع :

يقول (19) ... واعلم أن العامل في الفعل أقوال : أحدها لسيبويه ...وثانيها : للأخفش....وثالثها .. وهو اختيار الجزولي . ورابعها : للكوفي وهو أن كلمة الشرط عملت في الشرط ، والجزاء مجزوم على الجواب كما مر في الأمر والنهي ونحوها ، وهو ضعيف .

4- التعجب :

يقول (20) : توهم الكوفي أن أفعل اسم وهو باطل . ويقول (21) : في ما التعجبية : قال الكوفي إنها استفهامية دخلها معنى التعجب.. وهو ضعيف .

5- أفعال المدح والذم :

يقول (22):...وهما فعلان عند البصري...وهو الأظهر .

6- الممنوع من الصرف : ألفاظ مثنى وثلاث يقول (23) ...وفي المانع له عن الصرف أقوال :إحدها : لسيبويه ومن تابعه من جمهور البصريين أنه امتنع للعدل والصفةوثانيها : أن المانع له العدل والجمع .وثالثها : للكوفيين فالأكثر أن المانع له من الصرف التعريف والعدل . ولا يخفى ضعف هذه الأقوال ، وأن الأول أظهر .

7- المبتدأ والخبر : يقول (24):...وأما في قولهم : ضربي زيدا قائما ، ففيه ثلاثة أقوال : أحدها: للبصريين وهو أن التقدير ضربي زيدا حاصل إذا كان قائما......

وثانيها : للكوفيين ، وهو أن قائما معمول المصدر الذي هو المبتدأ ، والخبر محذوف .....

وثالثها : لابن درستويه وابن بابشاذ ، إنه من حيث المعنى بمنزلة أقائم

19- شرح الكافية / الموصلي 534

20- شرح الكافية / الموصلي 586

21- شرح الكافية / الموصلي 587

22- شرح الكافية / الموصلي 592

23- شرح الكافية / الموصلي 119

24- شرح الكافية / الموصلي 172

الزيدان والتقدير :

ضربت زيدا قائما ...والأظهر قول البصريين ، وأما مذهب الكوفيين ففاسد لفظا ومعنى .

8- المفعول به : يقول (25) : وفي عامله ثلاثة أقوال :أحدها للبصريين : وهو أن العامل هو الفعل لاقتضائه إياه . الثاني لبعض الكوفيين : وهو أن العامل هو الفعل وحده ، لأنه مؤثر فيه . الثالث للفرّاء : وهو أن العامل الفعل والفاعل جميعا ، لأن الفاعل جزء من المؤثر ، وجزء المؤثر مؤثر ، . والأول أظهر بدليل انقسام الفعل إلى لازم ومتعد. وأما الثاني فباطل ...ثم بي نأسباب هذا البطلان .

9- المنادى والعامل فيه : يقول (26):...فذهب سيبويه وجمهور البصريين إلى أنه منصوب بفعل واجب الإضمار ، ، ومنهم من ذهب إلى أنه منصوب بحرف النداء...ومنهم من زعم أن يا وأخواتها أسماء أفعال....والأول أظهر ، لأن الفعل هو الأصل في العمل ، فإذا قدر الفعل قدر ما هو الأصل .

موقفه من النحاة :

لم يكن الموصلي مقلدا لغيره ، ولم يكن تابعا لأحد ، نراه يعرض القضايا النحوية ثم يناقشها مظهرا الصواب ، ومفسرا ومعللا للخطأ أو الضعف في بعض هذه الآراء. وقد كان جريئا في إصدار أحكامه ، فكان يصف هذا بالضعف ، وذلك بالفساد ، والآخر بالباطل ، وغيره كثير . وهذه بعض النماذج تبين موقفه من النحاة .

1- أفعل التفضل :

يقول (27):.....وقيل إن بناءه منه عند سيبويه قياسا مطردا كالثلاثي ،

25- شرح الكافية / الموصلي 185

26- شرح الكافية / الموصلي 187

27- شرح الكافية / الموصلي 477

لأنه إذا حذفت همزته رجع إليه ، وأما الأخفش ، فلا يراه قياسا مطردا ، ويقصر هذا على السماع .

وقيل إن المبرد يجوز بناء أفعل من كل ثلاثي مزيد فيه ، قلت حروفه أو كثرت ، نحو استفعل وافتعل وهو باطل . ثم يعلل أسباب هذا البطلان ، والمبرد معزوف بفضله وعمله ، ومع هذا فقد قال كلمته التي يؤمن بها ،

2 - تعدي الفعل ولزومه :

يقول (28) : ذهب الأخفش في قوله تعالى : "قد نبأنا الله من أخباركم" (29) أن من زائدة ، والمفعول الثالث محذوف ، أي نبأنا الله أخباركم مشروحة . وهو ضعيف .

3-التنوين- تنوين العوض :

يقول : (30): ....نحو حينئذ .....وكسرت الذال من الشرف لالتقاء الساكنين. وقال الأخفش : إنها كسرة إعراب....وهو إعراب باطل ، ثم علل بعد ذلك سبب البطلان .

4- التنازع :

بعد أن وضح رأي الكسائي والفراء في التنازع قال (31):...والمذهبان ضعيفان .

أما مذهب الكسائي فلأنه الإضمار قبل الذكر قد ثبت في مواضع ، ولم يثبت حذف الفاعل من غير أن يقوم مقامه شيء مطلقا. وأما مذهب الفراء ، فلأنه يلزم منه حصول آثرين متنافيين وهو القيام والقعود من مؤثر واحد في حالة واحدة وهو مخال......

5- المبتدأ والخبر :

يقول (32): في ضرورة وجود العائد :...وأما الثاني وهو ما يقوم مقام

28- شرح الكافية / الموصلي 550

29- سورة التوبة آية 94

30- شرح الكافية / الموصلي 706، 707

31- شرح الكافية / الموصلي 146

32- شرح الكافية / الموصلي 160، 161

العائد فأمور منها :

عموم الجنس ، كما في نعم الرجل زيد ، ومنها عموم النفي كما في قوله :

أما الصدور فلا صدور لجعفر........................

ومنها الفاء كما في قوله : الذي يطير فيُغضب زيدٌ الذباب . وأما حذفه عند عدم الأمرين كما في قوله :

. قد أصبحت أم الخيار تدعي علَيَّ ذنبا كلــه لـم أصنع

فيما أنشده سيبويه برفع كل فضعيف ، ومنعه المبرد لاستغنائه بالنصب عن حذف الضمير من غير ضرورة .

6- المفعول لأجله : يقول (33) في العامل :..ونقل عن عبد القاهر ، وذهب الزجاج والكوفيون إلى أنه ينتصب انتصاب المصدر الملاقي للفعل في معناه دون لفظه نحو: قعدت جلوسا ، وحبسته منعا ، لأنه كما يفهم من قعدت الجلوس يفهم من نحو...زرتك طمعا الزيارة والطمع، وهذا فاسد ...ثم يبين سبب الفساد . ويقول (34) : أيضا : وذهب الجرمي وغيره من النحاة إلى أنه ينتصب انتصاب المصادر التي تقع حالا نحو : جاء راكضا ، وقتلته صبرا ، ويلزم ألا يكون المفعول إلا نكرة ، وكل ما كان منها مضافا ، فهو في حكم المنفصل ، وهو باطل لوروده نكرة ومعرفة .

7- المفعول معه :

يقول (35):... ونقل عن أبي الفتح جواز تقديمه على الفاعل نحو جاءوا والطيالسة البرد وهو ضعيف .

8- مذ ومنذ :

يقول (36) في إعرابهما إذا جاء ما بعدهما مرفوعا :...ذهب جمهور البصريين وهو اختيار المصنف ، إلى أنهما المبتدأ ، وما بعدهما الخبر

33- شرح الكافية / الموصلي 221

34- شرح الكافية / الموصلي 221

35-شرح الكافية / الموصلي 223

36- شرح الكافية / الموصلي 401

عنهما ، لأنهما بمعنى أول المدة أو جميع المدة ، وهما معرفتان بالإضافة ، وذهب الزجاج إلى أن ما بعدهما المبتدأ وهما الخبر ، لأن المعنى بيني وبين انقطاع الرؤية يومان ، وهو ضعيف . وذهب الفراء الى أن مابعدهما خبرمبتدأ محذوف ، والجملة صلة ذو.وذهبغيره وهو القائل أيضا بالتركيب ، إلى أن ما بعدهما فاعل فعل محذوف ، والتقدير: ما رأيته من إذا مضى يومان . ولا يخفى ضعفهما .

9- كيف الاستفهامية :

يقول (37) :....وأجاز الكوفي المجازاة بها مطلقا قياسا على غيرها من أسماء الاستفهام المستعملة في الشرط والاستفهام . ومنعه البصري مطلقا ، أما أولا : فلأنك لو قلت : كيف تكن أكن ، لوجب أن تكون مساويا له في كل أحواله . وهوباطل.................

منزلته العلمية :

نلمح من خلال قراءة هذا الشرح أن لابن الموصلي مواقف متنوعة من المصنف أستطيع أن أصنفها تحت الموضوعات التالية :

أ- تأييده للمصنف :

تمثل هذا في مواقف عدة ، وكنت تلمس هذه الموافقة في معظم القضايا التي يناقشها ، يعبر عنها في بعض المواقف ، ويذكرها ويعرضها دون إبداء رأيه فيها في مواقف أخرى . ومن الأمثلة على موافقته اللفظية قوله (38) في التمييز ....وإن كانت صفة كانت مطابقة للمضاف نحو : لله دره فارسا ، ودرهما فارسين ودرهم فرسانا . وقد اختلف في هذا النحو من التمييز ، فقيل : إنه من تمييز المفردات ، وإليه ذهب المصنف . وقيل إنه من تمييز النسب ، وهو اختيار المصنف ، وهو الأولى ، لأنه نسب الذات إلى المضاف إليه على سبيل المدح باعتبار ما يتعلق به من الفروسية وغيرها ...

37- شرح الكافية / الموصلي 398

38- شرح الكافية / الموصلي 238

ب- اعتراضه على المصنف :

لم يقف ابن الموصلي مكتوف اليدين أمام المصنف عندما كان يجد أن رأيه ليس صحيحا وأنه بحاجة إلى تعديل ، فقد كان يعترض عليه ، ويصحح ألفاظه ، ولكن بصيغ متعددة ، مثل : أخطأ المصنف ، وهذا باطل ، ولو قال كذا لكان أفضل ، وفيه نظر ، إلى غير ذلك من الصيغ ، وهذه بعض النماذج على اعتراضاته : -

1- المبتدأ والخبر :

يقول (39) في تعدد الخبر وفي قوله الرمان حلو حامض :...قال المصنف في شرح المفصل : يجوز أن يكون في كل واحد منهما ، ولا يلزم أن يكون كل واحد خبرا على حاله ، لأن المقصود جمع الطعمين ، والضميران على زصلهما ، والمعنى فيه حلاوة وفيه حموضة ، وفيه نظر . لأنه إن أراد كل واحد منهما متحملا للضمير أو مجردا عن الضمير فهو حق ، إلا أنه لا يكون هناك إلا ضميرا واحد .

2- النائب عن الفاعل :

يقول (40) الشارح تحت هذا الفصل : ...ومما لا يقام مقام الفاعل : المفعول له والمفعول معه لبطلان معناهما ...ويقول :...وقال المصنف إنما امتنع لأنه قد يكون علة لأفعال متعددة نحو : ضربت وأكرمت وأعطيت إكراما لزيد . وحينئذ لا يخلو إما أن يقام الاكرام مقام الفاعل [illegible] لأحدهما ، وعلى كلا التقديرين يلزم خلو بعض الأفعال عن الفاعل وهو باطل وفيه نظر . ويعلل لذلك فيقول : وأما المفعول معه : فإن لم يقم مقامه مع الواو لم تعلم المعية ، وإن أقيم مع الواو اقتضى أن يكون الفعل مسندا إلى شيء قبله ، لأن الواو في الأصل للعطف ، وإقامته مقام الفاعل يوجب أن يكون مسندا إليه ، فيكون في حالة واحدة ، مسندا إليه ، وغير مسند إليه ، فلزم التناقض وهو محال .

39- شرح الكافية / الموصلي 168

40- شرح الكافية / الموصلي 149

3- الاشتغال :

ذكر المصنف في حـــالات اختيار النصب على الرفع صورا منها .... يقول (41) الشارح : السابعة عند خوف لبس المفسر بالصفة ، ولو قال عند خوف لبس الخبر بالصفة لكان أجود ، كقوله تعالى : "إنا كل شيء خلقناه بقدر" (42) لأنه إذا ارتفع كل ، احتمل أن يكون الفعل بعده خبرا ، أو أن يكون صفة ، ومع احتمـــاله الصفة ، يقدر غير المعنى المقصود ، لأن المقصود في الآية عموم الخلق .....

4- المضمر :

يقول : الشارح (43) : قال المصنف : ولا يسوغ المنفصل إلا إذا تعذر المتصل ، اعلم أن في قوله لا يسوغ نظر . فإنه يجوز الإتيان بالمنفصل نحو أعطيتك إياه مع إمكان الاتصال في أعطيتكه ...

5- الأصوات :

يعرف المصنف الأصوات بقوله : كل لفظ يحكى به صوت ، أو يصوت به للبهائم ، فالأول كغاق ، والثاني كنخ . ويقول الشارح (44) : التعريف ليس بمستقيم ، أما أولا فلأن الأصوات جمع ، وكل ما ليس بجمع ، فلا يكون الحد مطابقا .

وأما ثانيا : فإن لفظة كل لبيان الأفراد فلا تؤخذ في التعريف المراد به تعريف طبيعة الشيئ.فالأجود أن يقال : الأصوات حكاية عن صوت ، أو يصوت بها للبهائم.....

جـ . الإضافات التي أضافها على المصنف :

أشار الموصلي في شرحه إلى العديد من الإضافات التي أضافها على المصنف ، وقد نجد العذر لابن الحاجب ، لأن مؤلفه يعتبر مختصرا ، ولا يمكن له أن يفي بالأبواب كلها. ومن الإضافات التي أضافها الموصلي ما يلي :

41- شرح الكافية / الموصلي 211، 212

42- سورة القمر آية 49

43- شرح الكافية / الموصلي 325

44- شرح الكافية / الموصلي 375

1= المبتدأ والخبر :

يقول (45) الشارح : ......ومن المواضع التي لم يذكرها (أي المصنف) هاهنا : اعتماد النكرة على حرف نفي أو استفهام نحو : زقائم الزيدان ، وما ذاهب غلامك ، لأنه لما كان الغرض من المبتدأ انتساب المصدر إلى ما بعده ، استغنى عن تعريفه لتنزله منزلة الفعل من حيث أن المرتفع به فاعل يقوم مقام الخبر لما مر . ومنها : أن يتضمن معنى الشرط لافادتها العموم الحاصل من الشرط..ومنها : أن تكون النكرة في معنى الموصوفة كالمصغر والمضاف إلى النكرة لتخصصها بذلك .ومنها : أن يكون فيها معنى التعجب عند سيبويه نحو : ما أحسن زيدا لأن مبنى التعجب الإبهام .

2= حذف المبتدأ :

يقول المصنف : وقد يحذف المبتدأ لقيام قرينة جوازا كقوله : المستهل الهلال والله .

ويقول الشارح (46) : حذف المبتدأ والخبر إنما يسوغ إذا دل على المحذوف دليل من قرينة لفظية أو معنوية أو هما جميعا .

3= الاستثناء :

ذكر المصنف أربع حالات من وجوب نصب المستثنى وأضاف الشارح الحالة التالية .

يقول (47) :...وخامسها : نصب أحد المكررين إذا كان الثاني غير الأول ، ولم يذكره المصنف نحو : ما جاءني إلا زيد إلا عمرا ، وإنما وجب نصب أحدهما ، لأنه لا يجوز رفعهما ولا نصبهما . أما عدم جواز الرفع ، فلامتناع أن يكون لفعل واحد فاعلان من غير اشتراك ، ولا يجوز رفع الثاني على البدل من الأول ، لأنه غير الأول ....

4= الفعل المضارع :

يتحدث الشارح عن مشابهة الفعل للاسم فيقول : (48) ....وأما مشابهته

45– شرح الكافية / الموصلي 142

46– شرح الكافية / الموصلي 170

47– وشرح الكافية / الموصلي 244

48– شرح الكافية / الموصلي 492

الاسم من جهة اللفظ فمن ثلاثة أوجه لم يذكرها المصنف .

أحدها : أنه جار عليه في حروفه وفي انتظام حركاته وسكناته ، وأنهما مشتقان من أصل واحد كيضرب وضارب ...وثانيها : دخول الواو والنون عليهما كيضربون وضاربون ، وإن اختلف معنى الواوين ، على أن الواو قد تكون في الفعل حرفا ، وهذان يختصان باسم الفاعل ، ولا يطّردان في كل الأسماء.وثالثها : دخول لام التوكيد على كل منهما نحو : إن زيدا لقائم ، وإن زيدا ليقوم .

5= إن وأخواتها :

يضيف الشارح على ما قاله المصنف من أوجه كسر همزة إن فيقول(49) : ومن التي لم يذكرها :

أ- وقوعها في جواب القسم "والعصر إن الإنسان لفي خسر" .

ب-دخول اللام في خبرها كقوله تعالى "والله يعلم إنك لرسوله" .

ج-إذا وقعت مفعولا ثانيا لعلمت أو خبرا لكان أو خبرا لأن.

د-إذا وقعت في موضع الحال . جاء زيد وإنه ضاحك.

هـ - إذا وقعت بعد حتى الابتدائية : قام القوم حتى إن زيدا قائم .

و - بعد ألا التي للتنبيه كقوله تعالى : "ألا إنهم في مرية من لقاء ربهم".

ر- بعد أما نحو : أمّا إنه منطلق.

منهج الموصلي في شرح الكافية :

لم تتمثل الكافية على أبواب النحو والصرف ، بل قصرت بحثها على أبواب النحو ، وكانت موجزة في تعبيرها ، كبيرة في معانيها ، ولذلك جاء شرح الموصلي متابعا للكافية بكل ما فيها ، وامتاز منهجه بما يلي :

- تتبع الموصلي عبارات ابن الحاجب بكل دقة ، ولم يترك منها شيئا دون شرح أو توضيح.

- لم يتدخل الموصلي في تقسيمات الكتاب ، حيث أبقاها كما أوردها ابن الحاجب ، فأبوابها أربعة : الأسماء والأفعال والحروف والمشتركات . حتى أنه أبقى الموضوعات الناقصة والتي أسقطها ابن الحاجب دون ذكر ، فلم يتحدث عن

الاختصاص أو التحذير وذلك تبعا لابن الحاجب .

- أسقط ابن الحاجب من كتابه المقدمات النحوية في بداية الأبواب ، إلا أن الموصلي قد بدأ بمقدمات لهذه الأبواب ، حيث يبدأ بتفسير الباب من حيث المعنى اللغوي ، ثم ينتقل إلى المعنى الاصطلاحي .

- لما كان كلام ابن الحاجب موجزا ، فقد أخبر الموصلي على الشرح والتفصيل في الموضوعات المذكورة ، حيث يعرض القضية ، ثم يعرض آراء النحاة حولها ، ثم يظهر رأيه في ترجيح رأي على آخر ، مدللا على كل ما يقوله .

- كان الموصلي متابعا للبصريين في آرائه النحوية ، لذا فقد كان يؤيد الرأي البصري ، وكان يفصل في توجيهات الرأي البصري ، وكان يرفض الرأي الكوفي ، ثم يتبع هذا الرفض ببيان الأسباب التي أدت إلى رفضه ، والأمثلة كثيرة في الكتاب .

- كان لابن الموصلي منهج جيد حينما كان يكمل البحث أو الموضوع الذي يتحدث عنه تحت عنوان فصل . فعبارات ابن الحاجب كانت موجزة وقصيرة ، ولا تفي الموضوع حقه ، وكان يشعر أن نقصا في الموضوع لم يكتمل ، ولا بد من إكماله ، فهناك جانب أو نظرة أو تقسيم آخر في موضوع البحث لا بد من إكماله ، فيضعه تحت عنوان فصل ثم يبدأ بشرحه .

- كان الشارح يشعرك بموقفه غير المتحيز وغير المتصلب عندما كان يعرض لآراء النحاة ، ثم يقول في الأخير وفيه نظر. وهذا يجعل القارئ على ثقة أن الرأيين المعروضين على مستوى واحد ليس لأحدهما ميزة على الأخرى

- امتاز الشارح أيضا بطريقة عرض جميلة وجذابة ، فقد كان يعرض المعلومات ، ثم يفترض افتراضات ويرد عليها ، يوهم القارئ أن مجموعة من الناس قد حضرت هذا العرض ، وأن كل واحد من المشاركين قد سأل سؤالا ، ثم يجيبه شخص آخر عن السؤال ، وكأنه يريد إشعارك أن المتحدث على علم بالمنطق وعلم الكلام ، وأنك أمام عالم منطقي في حديثه .

- ولما كان الشرح موجزا كما ذكرت سابقا ، فقد أضاف أشياء متعددة ، وقد أشار إلى ذلك إشارة واضحة بأن هذا لم يذكره المصنف ، وأنه قد بقيت

نقاط لم يذكرها المصنف إلى غير ذلك من التعبيرات ، والأمثلة على ذلك كثيرة

– كان الشارح معجبا بسيبويه وبجماعته ، ولذلك لم يترك قضية من القضايا النحوية إلا و ذكر فيها رأي سيبويه أو الخليل أو المبرد أو الفارسي أو غيرهم .

– من خلال قراءة شرحه ، كان يشعرك أنه معك بأحاسيسه ، وأنه يريد تيسير الموضوعات عليك بل توضيحها ، وقد تمثل ذلك بمظاهر :

أ- الإضافات التي أضافها على الشارح سواء أكانت تحت عنوان "فصل" ، أم أشار إليها مباشرة من خلال شرحه بأن المصنف لم يذكرها .

ب- شرحه للشواهد والأبيات الشعرية ، بأن يفسر معانيها ومعاني الألفاظ الصعبة ، ويقوم بإعراب هذه الشواهد ، وقد تمثل ذلك من الأبيات ، وقد أشرت إلى بعضها سابقا .

جـ- استشهاده بالأمثال والأقوال العربية ، ثم قيامه بتفسير هذه الأمثال وذكر مناسباتها. هذه الجوانب تشعرك بالراحة ، وبأن الشارح يريد أن يمزج بين الأشياء العلمية الصعبة التي تحتاج إلى روية وصبر في فهمها ، وبين الأشياء السهلة ، فيريح أعصابك من خلال تفسير هذه الأمثلة .

أهمية الكتاب :

ذكرنا سابقا أن ابن الحاجب كان علما في القراءات والعلوم الفقهية ، ثم زاد من اطلاعاته اللغوية ، فألف العديد من المؤلفات النحوية ، وليس هذا غريبا ، فلا يعد العالم عالما إلا إذا ألم بثقافات عديدة ، واطلع على ثقافات عصره ، ولذا فقد وجدنا أن الدراسات النحوية قد دخلت مختلف الدراسات الأخرى فكان العالم والطبيب والمهندس والجغرافي والفلكي . وغيرهم كثير ، يأخذون من الدراسات النحوية الأدبية والدينية والعلمية ، فابن الحاجب كان رمزا لعصره ، عالما باللغة والعلوم الفقهية السائدة في عصره . ومن هنا جاءت الكافية لتنير الطريق ، وترشد الضال ، وتأخذ بأيدي طلاب العلم لنقلهم من الجهالة إلى العلم ، ومن العموميات إلى الخصوصيات . ونظرة إلى هذا الكتاب تشير إلى الخصائص

التالية :

- كانت الكافية وكان الشرح تبعالذلك ، شاملة لمعظم أبواب النحو ، وكانت تتبع نظام التعميم ثم التخصيص ، فهي تعرض لأنواع الكلام الثلاثة من: اسم أو فعل أو حرف ، ثم تعود لكل واحد بالتفصيل ، وذكر الجزئيات ، وهذا هو نمط كتب النحو في ذلك العصر ، ومن أبرز خصائص الكافية ، أنها خلاصة نحوية موجزة ، لجأ ابن الحاجب إلى ذلك رغبة في الاختصار ، وبعدا عن الإطالة .

- كانت الكافية مختصة بعلم النحو ، حيث ترك ابن الحاجب الحديث عن علم الصرف إلى كتب أخرى ، وهذا ما تفرد به ابن الحاجب ، وخالف ما اعتاد الناس عليه من دمج علمي النحو والصرف في مؤلف واحد .

- أسقط ابن الحاجب بعض الموضوعات المعروفة لدى النحاة ، أسقط من كتابه الاختصاص والإغراء ..وبعض الموضوعات الأخرى . حتى أنه ترك بحث بعض الموضوعات إلى كتابه الآخر -الشافية- ومنها التصغير ، والنسبة ، والأعداد ، والمجرد والمزيد ، والمقصور والممدود ، وغيرها من الموضوعات الصرفية .

- وميزة أخرى يمتاز بها كتاب الكافية أنه خلو من المقدمات التي يتبعها النحاة في التقديم للموضوعات ، فلم يذكر أي مقدمة لأي باب من أبواب النحو ، ولعلنا نجد له عذرا في ذلك ، إذ أن البدء بمقدمات وبمسوغات لأجل الباب ، يؤدي إلى المزيد من الإسهاب والاطالة التي قد لا تكون ضرورية . وهذا ما يخالف الغاية التي وضع لأجلها الكتاب وهي الاختصار . وقد عوّضنا الشارح عن هذا النقص ، فقد كان كريما في هذا الجانب ، فلم يترك بابا إلا وقدم له ، وبين سبب مجيئه في هذا المكان إلى غير ذلك .

- تأثر ابن الحاجب في كتابه بالنحاة السابقين ، وكان ممن تأثر بهم كثيرا : سيبويه والزمخشري والفارسي ، حتى أنه كان يستعين بأمثلتهم ، ويكررها كما أوردها ، إلا أنه كان يخالف بعضهم في أشياء يسيرة ، تغلب عليها الاختلافات الشكلية مثل :

أ- بحث الزمخشري في الإغراء والتحذير ، وأنكره ابن الحاجب .

ب - بحث الزمخشري النداء في موضعين من كتابه ، ولكن ابن الحاجب بحثه في باب مستقل .

جـ - جمع الزمخشري المبتداء والخبر في التعريف ، وفرق بينهما ابن الحاجب .

د- بحث الزمخشري الاختصاص مع المندوب والترخيم ، ولم يورده ابن الحاجب

هـ - بحث الزمخشري حذف المضاف ، وأهمله ابن الحاجب .

- أعاد ابن الحاجب ترتيب أبواب النحو على شكل مخالف لترتيب الزمخشري . ونظرة إلى مفصل الزمخشري تعطينا صورة هذا الترتيب ، ومنطقية وترتيب ابن الحاجب .

-تتبع الشارح كافية ابن الحاجب ، وفسرها تفسيرا دقيقا جميلا ، مكملا ما كان يشعر أن ابن الحاجب قد نسيه أو تناساه .

-امتاز الشارح بالتفسير اللغوي للمصطلحات النحوية ، فلم يترك بابا من أبواب النح إلا وفسره لغويا ، فيقول (50) مثلا في تفسير معنى الإعراب :

أ-.....واعلم أن الإعراب في الأصل مصدر ، وفي نقله من اللغة إلى الصناعة أقوال :

أحدها : إنه من أعرب الرجل عن حاجته إذا أبان ، لأن الكلام إذا أعرب تبين معناه .

الثاني : إنه من عربت معدة الفصيل إذا فسدت ، وأعربتها إذا أصلحتها ، فالهمزة حينئذ للسلب ، لأن الكلام إذا أعرب فقد أزيل فساده .

الثالث : من قولهم : امرأة عروب إذا كانت متحببة إلى زوجها ، لأن المتكلم بالإعراب متحبب إلى السامع .

ب - ويقول (51) في تفسير الترخيم :.........وله في اللغة معنيان :

أحدهما : القطع ، ومنه رخمت الدجاجة إذا قطعتها .

50- شرح الكافية / الموصلي 96

51- شرح الكافية / الموصلي 199

والثاني : التسهيل والتليين ، وهو من صفات الصوت والنطق .

جـ- ويقول (52) في العطف : العطف في اللغة هو الرجوع عن الشيئ ، والانصراف عنه ، وهو نوعان : عطف بيان وعطف نسق ، وسمي نسقا أما لمتابعة الأول أخذا من نسقت الشيئ إذا أتيت به متتابعا ، وإما لمساواته الأول في الإعراب من قولهم: ثغر نسق إذا كان مستويً الأسنان، والنسق بالفتح المنسوق .

- ويمتاز الشارح بموقفه العلمي الصلب ، فنراه يعرض القضايا النحوية ثم يناقشها مناقشة علمية ، وعندما يشرح قولا لابن الحاجب يتحدث عنه بتفصيل ، ثم يبين آراء النحاة حول هذا الموضوع ويناقشهم ، يؤيد من يؤيد ، ثم يبين سبب هذا التأييد ، ثم ينكر الآراء التي لا توافقه . ولا يراها صوابا ، ثم يذكر الأسباب التي حدت به إلى هذا الموقف ، كل هذا بأسلوب علمي جميل ، وبلغة سهلة يسهل فهمها وفهم مضمونها . وهذه بعض النماذج :

أ- يقول (53) في باب الفاعل وبعد أن عرف المصنف الفاعل وناقشه في بداية التعريف ، يقول : ......قوله على جهة القيام به ليخرج عن مفعول ما لم يسم فاعله نحو : ضرب زيد ، فإن الفعل فيه قد أسند إلى زيد وقدم عليه ، ولكنه لم يسند إليه على جهة قيامه به ، بل على جهة وقوعه عليه .

ويقول : ومن جعله من قبيل الفاعل لم يحتج إلى هذا القيد ، لأن الفاعل لا يراد به المؤثر كما هو عند الحكيم ، ولا القادر الذي يصح منه الفعل ، وتركه كما هو عند المتكلمين ، بل هو المسند إليه فعل مطلقا ، وإنما قال : على جهة قيامه وما ليس قائما به حقيقة إما مثبتا كالنسب والاضافات والمجازيات نحو : قرب زيد وبعد ، وانقض الجدار ومات زيد ، أو منفيا نحو ما قام زيد ، لأن حقيقة رفعه بالمسند مطلقا بشرط الإسناد ، وهو متحقق في جميع ما ذكر ....ويقول أيضا : ....لا يقال فالمنفي لا يتحقق فيه إسناده لأن الإسناد صفة وجودية ، والنفي عبارة عن سلب تلك النسبة ، فلا يكون فاعلا لانتفاء شرطه ،

52- شرح الكافية / الموصلي 296

53- شرح الكافية / الموصلي 139

....ويقول أيضا : ....لا يقال فالمنفي لا يتحقق فيه إسناده لأن الإسناد صفة وجودية ، والنفي عبارة عن سلب تلك النسبة ، فلا يكون فاعلا لانتفاء شرطه ، لأنا نقول ، لأنا نقول : يكفي أن يكون لتلك النسبة وجود في العقل وهو ملاحظة رفع الحكم عن المحكوم عليه ، فبينهما تعلق معنوي ، ولا معنى للإسناد عند النحوي إلا ذلك ...

ب – وفي باب الاستثناء : وفي تخريج قوله تعالى "ما فعلوه إلا قليل منهم" . يقول (54) :....قراءة الأكثر على البدل ، وقراءة ابن عامر على النصب على أصل الاستثناء . لا يقال يمتنع أن يكون زيد في نحو : ما قام أحد إلا زيد بدلا لوجهين : أحدهما : أنه ليس بدل بعض لخلوه عن الضمير ، وامتناع خلو بدل بعض عنه ، ولا بدل كل ، ولا بدل اشتمال وهو ظاهر ،.فهو شبيه ببدل الغلط وهو باطل ، لأنه مقصود ، وبدل الغلط ليس بمقصود .

وثانيهما : أنه يجب استواء البدل والمبدل منه في الحكم ، وهما ها هنا حقيقيان مختلفان ، لأن الحكم منفي عن الأول ثابت للثاني ، ولهذا الإشكال جعله الكوفي عطفا ، لأنا نجيب : أما عن الأول فلأنه بدل بعض من كل ، لأن زيدا بدل من أحد . قوله : بدل البعض لا بد وأن يكون فيه ضمير . قلنا : الضمير محذوف وهو مراد . والتقدير ما جاءني أحد إلا زيد منهم .

وأما عن الثاني فلأن اختلاف الحكم كقولهم : مررت برجل لا طالح ، والجامع بينهما أن الثاني هو الأول ، وأما جعله عطفا فغير مستقيم ، لأنه إما أن يريد به عطف البيان أو عطف النسق ، والأول لا يقول به ، والثاني باطل لكون حرف العطف غير مذكور . فإن قيل : ألا مركبة من إن ولا العطفة كان أيضا باطلا لفساد المعنى ، لأن العاطفة تنفي عن الثاني ما ثبت للأول ، وألا ههنا بالعكس .

– ومن الميزات الهامة التي امتاز بها هذا الشارح ، أنه قد أضاف إضافات كثيرة على المتن ، وكانت زيادته على نوعين :

54- شرح الكافية / الموصلي 245

55- شرح الكافية / الموصلي 164

1- الأول من خلال الشرح مشيرا إلى أن المصنف لم يذكر هذا ، وقد ذكرنا سابقا بعضا منها.

ب - الثاني : عندما كان يرى أن ما ذكر لم يعط حقه من المعلومات ، وأن شيئا ناقصا لا بد من إكماله ، كان يضعه تحت عنوان "فصل" وهو كثير من خلال الكتاب . وهذه بعض النماذج 1- في باب المبتدأ والخبر وفي جواز الإخبار بالظرف إذا كان خبرا ، فإما أن يكون مكانيا أو زمانيا ، فإن كان مكانيا أخبر به عن الجثة . أما الأول : وهو صحة الأخبار بالظرف المكاني عن الجثة والحدث ، فلأن كل جثة وحدث نسبة خاصة إلى مكان خاص ، وهي كونهما فيه دون غيره لامتناع أن يكونا في مكانين معا في حالة واحدة ، ويجوز الانتقال عن ذلك المكان إلى غيره ، فإذا حكم بذلك ، حصل القطع بأحد الجائزين وهو حقيقة الخبر .

وأما الثاني : وهو صحة الإخبار بالظرف الزماني غير الحدث ، وامتناع الإخبار به عن الجثة ، فهو أن الحدث لما كان عبارة عن أحوال متجددة من أفعال وحركات وغيرهما ، ولا يكون شيئ من ذلك إلا في زمان ، وجب أن يكون لكل حدث زمان يختص به دون غيره ، بخلاف الجثة ، فإنها لما كانت موجودة مجردة من الحدث ، كانت نسبتها إلى جميع الزمن سواء ، فتخصيصها ببعضه تخصيص بلا مخصص . فإن وصفت الظرف الزماني جاز الإخبار به عن الجثة كقولك : زيد في زمن طيب.... ثم يتحدث بتفصيل عن هذا الموضوع .

ب - ويقول (56) في باب كان وأخواتها : واعلم أن ها هنا مسائل تتعلق بهذا الباب منها : أنك إذا قلت : ما كان فيها أحد خيرا منك ، كان تقديم الظرف عند سيبويه أولى ، فإذا قلت : ما كان أحد خيرا منك فيها فبالعكس ، أي الأولى تأخيره ، أما الأول : وهو أولوية التقديم فلأنه خبر كان ، فهو أحد الجزئين المحتاج إليه ، وحينئذ يتعلق بمحذوف .

وأما الثاني : فلأنه فضلة لا يتعلق بمحذوف ، فكان في تأخيره إشعار

56- شرح الكافية / الموصلي 575

بكونه فضلة . وأجاز المبرد التقديم من غير أولوية ، وتمسك بقوله "ولم يكن له كفوا أحد" فقدم الظرف وهو ملغى .وأجيب : أما أولا : فبأن له الخبر ، وكفوا : نصب على الحال لأنه نعت لنكرة وقد تقدم عليها .وأما ثانيا : فلأنه لما لم يكن الغرض نفي الكفو مطلق ، بل الكفوء عنه وله ، كان جزءا من الخبر فلم يتم إلا به .
ومنها : أن اسمها يجوز أن يكون نكرة ، وخبرها معرفة كما في قوله :

.... **ولا يك موقف منك الوداعا**

كما مر خبر كان ، وأما قول حسان :

...........**يكون مزاجها عسل وماء**

بنصب المزاج ورفع العسل كما رواه سيبويه ، فإما لأن مزاجها نصب على الظرف ، فخبرها حينئذ ظرف مقدم على الاسم النكرة ، وإما لأن العسل جنس تقرب نكرته من معرفته . ومنها أنه لا يجوز أن يفصل بين كان ومعمولها بأجنبي عنها . فأما قوله : كانت زيدا الحمى تأخذ . فالحمى مبتدأ ، وتأخذ الخبر ، وزيدا منصوب بتأخذ ، وفي كان ضمير القصة لئلا يؤدي إلى الفصل المذكور . وأما الظرف فجائزة لكثرة الاتساع فيه ، نحو كان اليوم زيد قائم ، وكان في الدار زيد قائم .

– ومما يمتاز به هذا الكتاب أن مؤلفه جامع لكثير من العلوم ، ملم بجزئياتها ، يتحدث فيها وكأنه من علمائها والمختصين فيها . ففي باب الاسم يتحدث عن اجتماع الاسم واللقب فيقول (57) : ورد اعتراض على منع إضافة إسم مماثل للمضاف إليه كقولهم : سعيد كرز وقيس قفة وزيد بطة ونحوها مما أضيف فيه الاسم إلى اللقب ، فإنهما اسمان لمسمى واحد .

وأجاب بأنه لما دل الدليل على امتناعه وجب أن يؤول : أما أولا : فلأن اللقب لما كان أشهر من الاسم تنزل الأول منزلة المجهول ، والثاني منزلة المعلوم بالنسبة إلى السامع لعدم حصول الفائدة من الأول .....بانفراده ، فصحت الإضافة باعتبار التغاير ، وأما ثانيا : فلأنه يقصد بالأول المدلول وبالثاني

57– شرح الكافية / الموصلي 413– 414

اللفظ كذات زيد ؛ والاسم والمسمى متغايران .

واعلم أنه إنما يصح إضافة الاسم إلى مسماه وبالعكس بعد ثبوت المغايرة بين الاسم والمسمي، فإنه قد نقل أن مذهب أهل السنة يرى أن الاسم نفس المسمى وغير التسمية ، ومذهب المعتزلة أن الاسم غير المسمى ونفس التسمية ، فاطلاق الاسم على التسمية على المذهب الثاني حقيقة ، وعلى الأول مجاز . وعن بعض الأشعرية أن الاسم غير المسمى وغير التسمية ، وإليه ذهب النحاة ، لأن الاسم غير المسمى ، فالمسمى مدلول اللفظ ، والتسمية وضع الاسم على المسمى ، وإذا ثبت التغاير جازت الإضافة طالبا للمبالغة في البيان .

نلحظ مما سبق المامه بالمذاهب الاسلامية وبعلم الكلام . وليس هذا غريبا على الموصلي ، فقد كان عالما في الفقه أولا ثم بالنحو .

– مما يمتاز به هذا الكتاب أن الشارح كان يستعين بالأمثال ، وحتى يعطي القارئ نوعا من الراحة والطمأنينة ، ويريح عقله ، كان يذكر المثل ، ثم يذكر المناسبة له فيقول (58) مثلا : ...وقد شذ مما استثنيناه ألفاظ ، فحذف منها حرف النداء لكونها أمثالا جرت مجرى الأعلام . أما قولهم أطرق كرا إن النعام في القرى . فقيل : المعنى تخويف المتعاطي بما لا يليق كتخويف الكرا من النوم ، وقيل إن الصائد إذا رأى طول عنقه قال ذلك ، أي لا نعتبر بطول عنقك ، فقد صدت النعام وهي أطول عنقا منك ...وأما قولهم : أصبح ليل فقالته امرأة تزوجها امرؤ القيس لأنها كانت تنذره بالصبح لضجرها منه فرجعت إلى الليل لتخاطبه ...

– وميزة أخرى أنه كان يستشهد بالأبيات الشعرية لتقعيد قاعدة نحوية ، وشعورا منه مع القارئ ، وتصوره أن بعضا من القراء أو المستمعين لشرحه لن يفهموا معاني هذه الأبيات أو إعرابها كان يشرحها ويفسر معانيها اللغوية . فيقول (59) بعد استشهاده ببيت الشعر التالي :

ليبك يزيد ضارعا لخصومة ومختبط مما تطيح الطوائح

58- شرح الكافية / الموصلي 207

59- شرح الكافية / الموصلي 143

بضم الباء وفتح الكاف على بناء الفعل للمعلوم ، ويزيد : قائم مقام الفاعل و، وضارع ومختبط مرتفعان دل عليه الأول ، والضارع : الذليل ، والمختبط طالب الحاجة ، والطوائح : جمع مطيحة على غير قياس كلواقح .

- ومن الشواهد النحوية التي يقوم بإعرابها تخفيفا على القارئ قوله (60).

فأما القتال لاقتال لديكم ....

فالقتال : مبتدأ ، ولا قتال لديكم : جملة خبرية عنها ، ولا ضمير فيها ، لأن النفي لما كان للجنس دخل تحته المذكور وغيره .

مصادر الكتاب :

شارك في هذا الكتاب عالمان ، لأول ابن الحاجب ، والثاني عبد العزيز الموصلي ، وكل له طريقته ومذهبه ، ولكنهما اجتمعا على المذهب البصري .

فابن الحاجب اعتمد اعتمادا كليا على أساتذة المذهب البصري ، فهذا سيبويه ، شرح كتابه ودرسه واعتمد عليه اعتمادا كبيرا ، حتى أنه لم يترك قضية نحوية إلا وقد عرض لرأي سيبويه . وأما الرجل الثاني الذي عاش معه ابن الحاجب بروحه وعلمه وفنه ، حتى أنه كان يقلده في كثير من القضايا فهو الزمخشري ، فقد قام بشرح مفصله ، ثم قام بتلخيصه ، بل قام بتقليده في منهجه وطريقة بحثه ، وتأثر به تزثرا كبيرا ، ومع هذا التأثير والتقليد فإنه قد خالف الزمخشري في كثير من القضايا ، فلقد كانت له شخصيته المستقلة إلى حد كبير .

أما العالم الثالث الذي تأثر به كثيرا فهو أبو علي الفارسي ، حيث قام بشرح كتابه الإيضاح ودرسه وأضاف عليه إضافات عديدة . وكان هناك عددا آخر من العلماء الذين استقى منهم معلوماته وآراءه ، فهذا الخليل الذي كان رائدا لسيبويه في تأليف كتابه ، فقد وافقه في كثير من الآراء وأخذ منه ، ولكنه عارضه ببعض الآراء الأخرى ، ولكن تأثيره كان واضحا على ابن الحاجب ، وبمعنى آخر أقول : لقد استمد ابن الحاجب مكونات كتابه من كتب أئمة النح العربي ، وبشكل خاص من نحاة البصرة وعلى رأسهم كل من : سيبويه والخليل

60- شرح الكافية / الموصلي 593

والزمخشري والفارسي .

أما شارح الكتاب فلم يكن أفضل من ابن الحاجب ، فقد اعتمد كثيرا على أئمة المدرسة البصرية ، وليس هذا غريبا عليه ، ولا يعد منقصة ، فليس هناك نحوي واحد ومنذ سيبويه وحتى الآن لم يعتمد على سيبويه وصحبه في دراساته ، فهم أئمة النحو وأساتذته في عالمنا الإسلامي . فقد اعتمد الشارح على كتاب سيبويه وعلى غيره من كتب وأئمة النحو ، فهذا الخليل . والفارسي والمبرد والزمخشري وابن الحاجب وابن السراج والجرمي وابن كيسان ويونس ....وغيرهم تعد آراؤهم وكتبهم من أهم مصادر الشارح في كتابه .

شواهد الكتاب :

لا غرابة على شيخ وعالم وفقيه أن يكون عالما بالقرآن الكريم حافظا له ، مستوعبا معانيه ، فشيخنا الموصلي ، الفقيه العالم بالقراءات ، اعتمد كثيرا على القرآن الكريم في كتابه ، حتى جاوز الاستشهاد بالآيات الكريمة ثلاثة الآلاف آية ، فلم يتطرق لقضية نحوية إلا ويأتي بالعديد من الآيات على تلك القضية ، وكان في آيات عديدة يذكر القراءات التي وردت فيها .

أما الحديث النبوي ، فكأنني به قد تأثر بما كان سائدا في ذلك العصر ، وهو عدم الاستشهاد ، أو عدم الإكثار من الاستشهاد بالحديث النبوي ، فلم تزد الأحاديث التي استشهد بها عن السبعة . أما شواهده الشعرية فقد كان مكثرا فيها إلى درجة واسعة قاربت من استشهاده بالآيات القرآنية ، حتى بلغت الشواهد الشعرية ما يزيد على الألفين والتسعمائة بيت ، فديوان العرب تتمثل فيه الأصالة العربية ، ومنه استمد النحاة قواعدهم . وكانت طريقته في الاستشهاد بالشواهد الشعرية أن يذكر بيتا أو أبيات كاملة في مواطن ، وأن يذكر أنصاف أبيات في مواطن أخرى ، وفي مرات عديدة كان يذكر كلمة أو كلمتين من الشاهد الشعري ، مما يؤدي إلى إرهاق الباحث في العثور على البيت كاملا .

أما المصدر الآخر من الشواهد ، فقد أورد عددا مقبولا من الأمثال والأقوال العربية المشهورة ، وكان يقوم بشرح هذه الأمثال والأقوال وذكر المناسبات التي قيلت فيها .

الرسالة الدبلوماسية في النثر الأندلسي
بين مهمة التبليغ و متطلبات الفنّ

بحث أعد خصيصا للمؤتمر الرابع للحضارة الأندلسية
المنعقدفي القاهرة بتاريخ 3-6مارس1998

الدكتور الربعي بن سلامة
أستاذ محاضر في الأدب الأندلسي
معهد الآداب واللغة العربية
-جامعة قسنطينة-

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة:

لا شك أن الفاتحين الأوائل كانوا يدركون الخصوصية الجغرافية للأندلس قبل الشروع في عملية العبور إليها ، وقد تأكدوا من هذه الخصوصية بعد أن انتهوا من عملية الفتح ، حيث وجدوا أنفسهم معزولين عن جسم الدولة الإسلامية و منفصلين عنها. ببحر يصعب اجتيازه في حالات السلم ، فضلا عن ظروف الحرب .ولا شك أنهم أدركوا – حينما قرروا الاستقرار في الأندلس- أنهم لا يستطيعون التخلص من حتمية الجغرافيا ؛ التي لم تحكم عليهم ، فقط ، بأن يعيشوا منفصلين عن بقية شعوب الأمة الإسلامية ، وإنما حكمت عليهم بأن يجاوروا أمة مسيحية لا تختلف عنهم في عقيدتها فقط ، و إنما تختلف عنهم في عاداتها و تقاليدها أيضا . ولكن هذا الاختلاف لم يمنع الأندلسيين من أن يتكيفوا مع ظروفهم الجديدة ، بل حفزهم على إظهار الكثير من التسامح و الليونة مع جيرانهم الذين أصبحوا يرتبطون معهم -فضلا عن رابطة المواطنة و الجوار- بروابط إنسانية تميزت بالكثير من الخصوبة و الثراء ، بسبب ما كان يتبادل بين الطرفين من مصالح و منافع. وعلى الرغم من حدوث الصدامات بين الأمتين من حين لآخر ، فقد تطورت المصالح و تكثفت شبكة العلاقات بينهما حتى أصبح من الصعب على الأندلسي -من كلا الطرفين- أن يتصور نفسه خارج هذا الإطار الذي يشكل طرفي المعادلة الأندلسية المتوازنة .ولضمان استمرار التوازن بين طرفي هذه المعادلة ، وضمان استمرار التفاعل الإيجابي بينهما ، كان لا بد من وسائل للاتصال بين الأمتين ، وحيث أن نظام السفراء الدائمين لم يكن معروفا آنداك ، فقد كانت الاتصالات بينهما تتم ، بواسطة الرسل أو / والرسائل ، ولكن كتب التاريخ لم تحتفظ لنا -إلا في النادر- بالأحاديث الشفهية التي كانت تتناقلها الرسل ، و إنما احتفظت لنا ببعض الرسائل التي كانت تتبادل بين الطرفين ، و التي كانت و لا تزال من أهم وسائل الاتصال بين الأمم

أهم وسائل الاتصال بين الأمم المتحضرة .

وهذه المداخلة عبارة عن قراءة في عدد من تلك الرسائل التي تبودلت بين عدد من ملوك الأندلس الإسلامية وجيرانهم من ملوك النصارى ، أو ملوك المسلمين . وقد قسمتها إلى ثلاثة عناصر ، جعلت أولها مدخلا للتعريف بالرسالة الدبلوماسية و تحديد الإطار المنهجي لتناولها . و خصصت العنصر الثاني للحديث عن هيكل الرسالة الدبلوماسية . أما العنصر الأخير فقد تناولت فيه لغة الرسالة و بنية عباراتها .

و إذا كنت لا أستطيع أن أزعم بأنني قد وفيت هذا الموضوع الهام حقه ، أو قلت كل ما يجب أن يقال فيه ، فإنني أرجو أن أكون قد وفقت في الإشارة إلى أهميته ، و الإلمام ببعض جوانبه . وبالله التوفيق .

مدخل منهجي :

إذا كانت العادة قد جرت -لدى معظم الدارسين- على تقسيم الرسائل إلى نوعين هما : الرسائل الإخوانية و الرسائل الديوانية أو السلطانية ، فإنه يمكن تعريف الرسالة الدبلوماسية -مؤقتا- بأنها نوع من أنواع الرسائل الديوانية ، ولكن بماذا تتميز الرسالة الدبلوماسية عن غيرها من بقية أنواع الرسائل الديوانية ؟ و أين يتجسد هذا التميز ، إن وجد ، وهل هو تميز في الشكل أو في المضمون أو فيهما معا ؟

قبل أن نحاول الإجابة عن هذه الأسئلة يستحسن أن نتعرف بإيجاز على مفهوم « الدبلوماسية » الذي نسبت إليه الرسالة ، لنتعرف على الوظيفة المنوطة بها ، ولنعرف إلى أي مدى تتحكم وظيفة هذه الرسالة في تكييف شكلها و مضمونها ، فما هي الدبلوماسية ؟

للدبلوماسية تعريفا ت كثيرة و متنوعة (1) ، فقد عرف الدكتور سموحي فوق العادة الدبلوماسية بأنها : « مجموعة القواعد و الأعراف و المبادئ الدولية التي تهتم بتنظيم العلاقات القائمة بين الدول و المنظمات الدولية ، و الأصول الواجب اتباعها في تطبيق أحكام القانون الدولي و التوفيق بين مصالح الدول المتباينة ، وفن إجراء المفاوضات في الاجتماعات و المؤتمرات الدولية وعقد الاتفاقيات و المعاهدات ». (2)

و عرفت موسوعة لاروس الدبلوماسية بأنها : « علم المعاهدات التي تنظم العلاقات الدولية / / عمل وفنّ تمثيل بلد ما لدى أمة أجنبية ، وفي المفاوضات الدولية »

.cience des traités qui réglent les relations internationales//
Action et art de représenter son pays auprés d'une nation
étrangère et dans les négociations internationales ." (3)

وإذا كان التعريف الذي أوردته موسوعة لاروس لا يختلف كثيرا عن تعريف معجم سموحي فوق العادة ، فإنه يبدو أكثر إيجازا و أكثر ملاءمة لروح الدبلوماسية ، لأن الدبلوماسية فيه تقوم على ثلاثة عناصر هي : « 1- العلم،

2- العمل ، 3- الفن» وبذلك يفسح هذا التعريف مجالا واسعا للعبقرية الشخصية في العملية الدبلوماسية ، حين جعلها «فنا لتمثيل بلد ما لدى أمة أجنبية»

وإذا كانت الدبلوماسية فنا فإنه لا يكفي في الدبلوماسي أن يكون عالما بقواعد القوانين و الأعراف الدولية ، وأن يكون على دراية بالأصول الواجب اتباعها في تطبيق تلك القواعد و الأعراف ، وإنما يجب عليه ، بالإضافة إلى ذلك ، أن يكون فنانا أيضا .

وحيث أنه لم يكن للدولة في العصور الوسطى سفراء دائمون يمثلونها لدى الدول الأخرى و يسهرون على حماية مصالحها ، لأن نظام السفراء الدائمين لم ينتشر في أوروبا إلا خلال القرن السابع عشر (4) ،فقد كانت المراسلة من أهم الوسائل التي تحافظ بها الدولة على مصالحها لدى الدول الأخرى ، بل ربما كانت أهم وسيلة للحوار السلمي الهادئ بين الأمم المتحضرة . ومن هنا كانت تستمد الرسالة الدبلوماسية قيمتها و أهميتها ، آنداك ، ولهذا السبب أيضا كانت رتبة كاتب الرسائل من أعلى الرتب في الأندلس ، إذ كانت «عادة أهل الأندلس أن الوزير هو الكاتب» (5)

وانطلاقا مما تقدم يمكن أن نعرف الرسالة الدبلوماسية بأنها ذلك النوع من الرسائل التي كانت تتبادل بين الدول على مستوى الملوك أو الرؤساء أو الوزراء أو من يمثلونهم لضمان مصلحة كل دولة لدى غيرها من بقية الدول .

أما قولنا: «تتبادل بين الدول» فذلك لتمييزها عن غيرها من بقية الرسائل الديوانية ، فهي و إن كانت تتفق معها في صدورها جميعا عن الجهات الرسمية فإنها تختلف عنها في موردها «المرسل إليه» الذي لا يمكن أن يكون -في الرسالة الدبلوماسية- واحدا من مواطني الدولة المرسلة أو رعاياها ، وإنما يكون دولة أو هيئة أجنبية .

وأما قولنا «لضمان مصلحة الدولة » فذلك يعني أن الهدف الأول من الرسالة الدبلوماسية هو ضمان المصلحة ، بغض النظر عن موضوع الرسالة ، الذي يمكن أن يكون في شأن خطير من شؤون الدولة ، كما يمكن أن يكون في

تهنئة أو مجاملة . وقد تضطر الرسالة الدبلوماسية -في بعض الأحيان- إلى شيء من التنازل أو التساهل في سبيل تحقيق مصلحة الدولة أو المحافظة عليها .

ولكي تؤدي الرسالة الدبلوماسية وظيفتها على أكمل وجه يجب عليها أن تلتزم بمجموعة من الأعراف و الرسوم التي أصبحت ، مع الزمن ، قواعد لا تجوز مخالفتها ، كما يجب عليها أن تستخدم لتحقيق أهدافها ، لغة متميزة عن اللغة العادية ببعض السمات .

ولكن أود ، قبل الشروع في معالجة هذه العناصر ، أن أنبه إلى نقطة منهجية تتعلق بالعنوان الذي اخترته لهذه المداخلة « الرسالة الدبلوماسية في النثر الأندلسي » وهي أنني قد حصرتها في النثر لأخرج بعض الرسائل الدبلوماسية التي كتبت شعرا ، مثل الرسالة التي وجهها أبو عبد الله الصغير ، بعد أن خلع عن عرش غرناطة ، إلى الشيخ الوطاسي صاحب فاس (6) أو تلك التي وجهها الأندلسيون إلى السلطان بايزيد العثماني (7)غيرهما . ولكن حصر الرسالة في النثر الأندلسي لا يعني أنني قد أحطت بكل الرسائل الدبلوماسية التي كتبت نثرا ، لأن ذلك أمر لا أستطيع أن أزعمه لنفسي ، ولأنه أكبر بكثير من أن تستوعبه مثل هذه الدراسة المحدودة ، وإنما أعني بـ « النثر الأندلسي » عددا محدودا من الرسائل ، يمكن حصره في ثلاث مجموعات هي :

1- مجموعة الرسائل التي أوردها الأمير شكيب أرسلان في الجزء الثاني من كتابه « الحلل السندسية في الأخبار و الآثار الأندلسية » وهي رسائل بعث بها عدد من سلاطين بني الأحمر و وزرائهم إلى عدد من ملوك أراغون و وزرائهم .

2- مجموعة الرسائل التي احتواها كتاب « ريحانة الكتاب و نجعة المنتاب » لابن الخطيب ، وهي الرسائل التي كتبها ابن الخطيب عن عدد من ملوك بني الأحمر إلى عدد من ملوك الدول الإسلامية ، وقد ورد بعضها في كتب أخرى كالإحاطة و النفح.

3- وهناك مجموعة ثالثة جاءت متفرقة في عدة كتب ، منها ما جاء في

كتاب الذخيرة لابن بسام -وإن كانت في معظمها مبتورة المقدمات -ومنها ما جاء في« كتاب الحلل الموشية في ذكرالأخبار المراكشية »لمؤلف مجهول ، ومنها واحدة في الذخيرة السنية لمؤلف مجهول أيضا ، كما جاء بعضها في كتب مشرقية ، مثل صبح الأعشى للقلقشندي ووفيات الأعيان لابن خلكان ، وأخيرا ما جاء منها في كتاب «الوثائق السياسية و الإدارية في الأندلس و شمالي إفريقيا » لمحمد ماهر حمادة ، وهي مجموعة من مصادر و مراجع مختلفة .

فمن هذه المجموعات حاولت أن أرسم صورة لهيكل الرسالة الدبلوماسية في الأندلس ، ومنها أيضا حاولت أن أستخلص بعضا من مميزات لغتها و أسلوبها . ولهذا فإن الملاحظات أو النتائج التي توصلت إليها لا تعني بالضرورة كل النثر الأندلسي ، كما قد يوحي بذلك العنوان ، وإنما يجب أخذها على أنها نتائج مؤقتة قد تكشف الأيام عما يخالفها جزئيا أو كليا ، إذا ظهرت مجموعات أخرى من الرسائل الدبلوماسية في الأندلس .

ولمعرفة أهم المفاصل التي تتكون منها هذه الرسالة و معرفة أهم ما يميز لغتها و بنية عبارتها من سمات رأيت أن أقسم موضوع هذه المداخلة إلى عنصرين أجعل أولهما للتعريف بهيكل الرسالة الدبلوماسية في النثر الأندلسي و أخصص الثاني للحديث عن لغتها و بناء عبارتها .

أولا : هيكل الرسالة الدبلوماسية

إذا كانت الرسالة الدبلوماسية -على اختلاف عصورها- تشترك في تأدية وظيفة واحدة ، كما قلنا ، وهي المحافظة على مصلحة الدولة (أو الأمة) لدى غيرها من بقية الدول (أو الأمم) فإنها تشترك أيضا في الكثير من الخصائص البنائية ، و تتشابه هياكلها في الكثير من النواحي ، بحيث تتكون ، في الغالب ، من مقدمة و غرض أساس و خاتمة. وقد يكون الغرض الأساس في الرسالة الدبلوماسية تمهيدا لعقد معاهدة صداقة أو تهديدا بقطع العلاقات بين الدولتين ، كما قد يكون في تهنئة أو تعزية ...و لكنه ليس مهما لذاته ، لأنه لا

يعدو ، في جميع الحالات ، أن يكون وسيلة لتحقيق مصلحة جديدة أو للمحافظة على مصلحة قائمة للدولة المرسلة ، وفضلا عن هذا فإنه يكون -غالبا- متضمنا في مقدمة الرسالة تصريحا أو تلميحا ، ولذلك فإننا لا نرى ضرورة لإفراده بفقرة خاصة في هذه الدراسة التي سنكتفي فيها بالتوقف عند المقدمة و الخاتمة .

1- مقدمة الرسالة الدبلوماسية .

إذا كانت مقدمة الرسالة هي المدخل الذي يمهد به الكاتب لعرض غرضه ، كما يقول الدكتور علي بن محمد (8) -وهو يتحدث عن الرسالة في القرن الخامس -فإن الرسالة الدبلوماسية لم تشذ عن هذه القاعدة ، ولكنها لم تلتزم نمطا واحدا من المقدمات ، وإنما اختلفت مقدماتها باختلاف العصور و الكتاب ، و تنوعت بتنوع مصادرها و مواردها ، كما تأثرت بنوع العلاقة بين المصدر و المورد .

وإذا كنا لا نستطيع أن نرسم صورة واضحة لمقدمة هذه الرسالة في مراحلهاالأولى ، بسبب ضياع الكثير من النصوص و بتر مقدمات الكثير منها -و بخاصة تلك التي كانت تنظم العلاقة بين الدولة الإسلامية في الأندلس و جاراتها من الدول المسيحية- فإننا نستطيع ، بالاعتماد على ما وصلنا ، أن نميز بين مرحلتين ؛ تمتد أولاهما من الفتح إلى أوائل القرن الخامس الهجري ، و تشمل ثانيتهما القرن الخامس و ما تلاه من القرون .

ويمكن اعتبار المرحلة الأولى مرحلة بداية أو مرحلة تأسيس لقواعد الكتابة الدبلوماسية في الأندلس ، وأهم ما يميز هذه المرحلة هو قلة نصوصها و إيجاز مقدمات رسائلها ، كما نرى ذلك في مقدمة العهد الذي كتبه عبد العزيزبن موسى بن نصير للملك تُدمير سنة 94 هـ ، والذي استهله بقوله :

« بسم الله الرحمن الرحيم. كتاب من عبد العزيز بن موسى بن نصير لتدمير بن غبدوش أنه نزل على الصلح... »(9).

ونلاحظ أن المقدمة ، هنا ، قد احتوت على عنصرين ، هما :

(أ) البسملة

(ب)العنوان الذي عين المرسل و المرسل إليه ، انتقل بعدهما الكاتب إلى غرض الرسالة مباشرة بقوله : «أنه نزل على الصلح...

و بعده نجد كتاب أمان و صلح أصدره عبد الرحمن الداخل لجيرانه من نصارى قشتالة سنة 142 هـ ، استهله بقوله :

«بسم الله الرحمن الرحيم. كتاب أمان الملك العظيم عبد الرحمن ، للبطارقة و الرهبان و الأعيان و النصارى و الأندلسيين أهل قشتالة ، ومن تبعهم من سائر البلدان. كتاب أمان و سلام ، وشهد على نفسه...»(10)

والملاحظ أن هذه المقدمة لم تكتف بالعنصرين اللذين اكتفت بهما مقدمة الكتاب السابق ، وهما : (1) البسملة و (2) العنوان ، وإنما ألمع كاتبها إلى غرض [illegible]نة في أول العنوان حينما قال : « كتاب أمان » و أكده في آخره بقوله : «كتاب أمان و سلام...»

وبعد ثلاثة و ثمانين عاما من الزمن نجد رسالة جوابية من الأمير عبد الرحمن الأوسط إلى امبراطور بيزنطة (تيوفيلس) (11) الذي بعث إليه سنة 225 هـ / 839 م برسالة يعرض عليه فيها التحالف ضد المأمون العباسي ، و يغريه بمساعدته على استعادة مملكة أجداده في المشرق ، فرد عليه عبد الرحمن [illegible]رفضه اقتراحه- (12) برسالة مهذبة استهلها بقوله :

«بسم الله الرحمن الرحيم. أما بعد فقد بلغني كتابك تذكر فيه الذي كان عليه من مضى منكم لأولينا في المودة الصادقة ، وأنه قد دعاك ذلك إلى مكاتبتنا.»...(13)

و نلاحظ أن الكاتب ، هنا ، قد تخلى عن عنصر العنوان ، واكتفى بالبسملة لينتقل بعدها إلى الغرض مباشرة بقوله : «أما بعد...» ولعل السبب في ذلك يرجع إلى عدم استقرار قواعد الكتابة الدبلوماسية في الأندلس آنذاك ، مما يتيح للكتاب حرية التصرف بالزيادة أو الحذف .

وإذا كانت تلك هي بعض ملامح المقدمة في المرحلة الأولى ، فإن الأمر قد اختلف خلال القرن الخامس ، حيث تطورت كتابة الرسائل و اتضحت معالمها إلى درجة أن استطاع أبو القاسم الكلاعي -في القرن السادس- أن يستخلص من

نماذجها قواعد نظرية ضمنها كتابه «إحكام صنعة الكلام» الذي حدد فيه العناصر التي يجب أو يستحسن أن تتكون منها مقدمة الرسالة، و تناول كل واحد منها في فصل خاص، و يمكن أن نوجز تلك العناصر فيما يلي :

1- العنوان : وفيه يتم تعيين المرسل و المرسل إليه، و أبسط صيغه أن يقال : « من فلان إلى فلان » (14).

2- البسملة أو الاستفتاح بـ (بسم الله الرحمن الرحيم) و تكتب بعد العنوان (15)

3- الصلاة على النبي، وكانت تأتي بصيغ مختلفة، و لكنها أصبحت، في عصر الكلاعي، من العناصر التي لا يخلو منها كتاب (16)، و قد ذكرها الأستاذ محمد توات باسم «التصلية» (17) وهي صيغة لا أصل لها، بل هي صيغة منهي عنها كما ورد في لسان العرب، حيث قال الأزهري : «تقول صليت صلاة، ولا تقل تصلية» (18).

وبعد هذه العناصر ينتقل الكاتب إلى غرض الرسالة باستعمال «أما بعد» أو بالسلام أو غيرهما...

وإذا كانت تلك هي عناصر مقدمة الرسالة، كما استقرت في أواخر القرن الخامس و أوائل القرن السادس، فإن كتاب الرسالة الدبلوماسية لم يلزموا أنفسهم بعددها، ولم يتقيدوا بترتيبها، وإنما تركوا لأنفسهم الحرية في التقديم و التأخير و الحذف و الزيادة، كما كان يفعل من سبقهم، ومن أول ما لدينا من الأمثلة في هذا الباب رسالة المعتمد بن عباد التي استصرخ بها يوسف بن تاشفين سنة 479 هـ، وهي من إنشائه، كما قال صاحب الحلل الموشية، وقد استهلها بقوله :

« بسم الله الرحمن الرحيم. صلى الله على سيدنا محمد وعلى آله و صحبه وسلم تسليما.

إلى حضرة الإمام أمير المؤمنين أبي يعقوب يوسف بن تاشفين . من القائم بعظيم إكبارها الشاكر لإجلالها، المعظم لما عظم الله من كريم مقدارها، الأيد بحزمها المنقطع إلى سمو مجدها المستجير بالله و بطولها محمد بن عباد .

سلام الله الكريم يخص الحضرة العلية ، المعظمة السامية و رحمة الله و بركاته. و كتب المنقطع إلى كريم سلطانها من إشبيلية غرة جمادي الأولى سنة تسع و سبعين و أربعمائة... »(19).

ونلاحظ أن المعتمد بن عباد ، هنا ، قد جعل البسملة و الصلاة على النبي قبل عنوان الرسالة الذي يعين المرسل و المرسل إليه ، والذي كان يحتل مكان الصدارة عند أبي القاسم الكلاعي ، مما يوحي بأن القواعد التي استخلصها الكلاعي لم تكن شائعة في كل رسائل أواخر القرن الخامس و بداية القرن السادس ، كما قد يفهم من كلام الدكتور علي بن محمد (20).

كما نلاحظ أن المعتمد قد قدم في العنوان المرسل إليه على المرسل ، فلم يقل : من المعتمد إلى يوسف بن تاشفين ، وإنما قال: « إلى أمير المؤمنين...يوسف بن تاشفين من القائم بعظيم إكبارها... » وهو إنما فعل ذلك لغرض دبلوماسي رمى من ورائه إلى إشعار ابن تاشفين بمسؤوليته عما يجري في الأندلس ، لأنه رأى أن « يقدم في اللفظ من قدمت كفايته و عنايته و أن يكتب إلى من هو أرفع منه فيبدأ بذكر خططه ثم يأتي بكنيته...ثم ينحو في الكتابة عن نفسه »(21).

ولم يكتف المعتمد بتأخير نفسه -وهو المرسل- و إنما أشار، وهو يتحدث عن نفسه، بوضوح إلى غرض الرسالة حين قال : « من القائم بعظيم إكبارها الشاكر لإجلالها المعظم لما عظم الله من كريم مقدارها الأيد بحزمها ، المنقطع إلى سمو مجدها ، المستجير بالله و بطولها محمد بن عباد ».

ولم يتوقف المعتمد عند العناصر التي حددها الكلاعي ، وإنما أضاف إليها عنصرين جديدين ، وهما تعيين مكان صدور الرسالة و تحديد تاريخ صدورها ، وبذلك يكون المعتمد قد رسم بلباقته الدبلوماسية نموذجا مكتملا ، تقريبا ، لما ستسير عليه مقدمة الرسالة الدبلوماسية بعد ذلك ، فهي و إن كانت قد تطورت في صياغتها واستجلبت بعض العناصر الجديدة لتركيبتها ، كالتحميد و الدعاء ، إلا أنها ظلت مرنة فيما يتعلق برتبة المرسل و المرسل إليه في العنوان ، بحيث يستطيع القارئ أن يدرك رتبة المرسل وعلاقته بالمرسل إليه من عنوان الرسالة ، وقد يتفطن من خلاله ،أيضا ، إلى موقف المرسل من المرسل إليه .

ويمكن لمن يتتبع مقدمات الرسائل التي كتبها ملوك بني الأحمر و وزراؤهم إلى جيرانهم من ملوك أراغون و ملوك المغرب و تلمسان و غيرهم أن يصنف تلك الرسائل ، بحسب عناوينها ، إلى ثلاثة مستويات :

1- من ملك إلى ملك. 2 -من ملك إلى وزير أو أمير3 -من وزير إلى ملك

أما إذا كانت الرسالة من ملك إلى ملك فإن ترتيب المرسل بالنسبة للمرسل إليه ، في عنوانها ، يتوقف على حالة الملك المرسل و نوعية علاقته بالمرسل إليه ، كما يتوقف على موضوع الرسالة نفسها. فإذا كانت الرسالة تتضمن المصادقة على معاهدة ما ،فإنها تلتزم -عادة - صيغة واحدة يقدم فيها اسم المرسل على اسم المرسل إليه ، ويكون على نحو ما نرى في رسالة محمد الثالث إلى الدون خايمه ملك أراغون(22)التي جاءت مقدمتها كما يلي :

« بسم الله الرحمن الرحيم. صلى الله على سيدنا محمد الكريم وعلى آله و صحبه و سلم تسليما. ليعلم كل من يقف على هذا الكتاب أننا الأمير عبد الله محمد ابن أمير المسلمين أبي عبد الله نصر ، سلطان غرناطة ومالقة وما إليها و أمير المسلمين ، ننعم لكم أيها السلطان المعظم دون خايم ملك أراغون و بلنسية و مرسية و كند برجلونة ، أن نكون لكم صاحبا وفيا ، ويكون بيننا و بينكم صلح ثابت... »(23)

وقد حررت هذه الرسالة سنة 701 هـ ثم تكرر ما يطابقها ، تقريبا ، في أربع رسائل أخرى تضمنت مصادقة عدد من ملوك بني الأحمر على معاهدات أبرمت بينهم و بين ملوك أراغون ، كان آخرها الرسالة التي تضمنت مصادقة السلطان يوسف الأول على معاهدة بينه و بين دون بطره ملك أراغون (24) سنة 745 هـ . (25).

وما يمكن ملاحظته على هذه الرسائل التي تضمنت المصادقة على عدد من المعاهدات هوان مصادقة المرسل إنما تكون بعد مصادقة المرسل إليه ،

وفي هذه الحالة يكون المرسل في موقف قوة ، ولهذا يحرص على تقديم ذكر اسمه في العنوان ليعلن عن قوته ، منذ البداية ، ولكن بطريقة دبلوماسية .

أما إذا تضمنت الرسالة شأنا من شؤون الحياة العامة كتأكيد الوفاء بالمعاهدات السابقة ، أولفت انتباه الدولة المجاورة إلى بعض التجاوزات التي يرتكبها رعاياها ضد مواطني الدولة المرسلة و مطالبتها برفع الظلم عنهم ، أو تضمنت تعزية أو تهنية ، فإنها -عادة- يقدم في عنوانها اسم المرسل إليه ، ومن ذلك على سبيل المثال الرسالة التي كتبها يوسف الأول لتعزية الملك دون بطره في والده دون الفونسو و تهنئته باعتلاء عرش أراغون سنة 736 هـ ، حيث استهلها بقوله :

« بسم الله الرحمن الرحيم. صلى الله على سيدنا و مولانا محمد رسوله الكريم وآله وسلم تسليما .

السلطان الأجل الأكرم المرفع المبرور المشكور ، الأوفى الأخلص دون بطره ملك أراغون

وسلطان بلنسية و قرسقة و سردانية و قمط برجلونة . وصل الله عزته بتقواه وأسعده بطاعته و رضاه ، مكرم جانبه و شاكر مقاصده في الصحبة ومذاهبه الأمير عبد الله يوسف ابن أمير المسلمين أبي الوليد إسماعيل بن فرح بن نصر ، سلطان غرناطةومالقة و المرية و وادي آش ، وما إليها و أمير المسلمين . أما بعد فإنا كتبناه إليكم من حمراء غرناطة ، حرسها الله ..»(26)

و نلاحظ ، هنا ، أنه لم يكتف في عنوانه بتقديم المرسل إليه ، وإنما قرن اسمه بالدعاء له أيضا. وقد تكررت هذه المقدمة بكل ما تحمله من معاني التوقير و التبجيل فيما لا يقل عن اثنتي عشرة رسالة أرسلها ملوك بني الأحمر إلى ملوك أراغون لمطالبتهم بضرورة الالتزام بالعهود المبرمة بين الطرفين ، منها رسالتان من اسماعيل الأول إلى خايمي الثاني (27) و كلها قدم في عناوينها المرسل إليه الذي كان يذكر دائما بـ « السلطان الأجل... » أو « السلطان المعظم... »

أما ما أورده القلقشندي في الحديث عن المكاتبات الصادرة إلى ملوك الكفر عن ملوك المغرب حين قال : «والرسم فيه أن تفتتح المكاتبة بلفظ «كتابنا » و المخاطبة بنون الجمع عن المكتوب عنه و ميم الجمع عن المكتوب إليه...كما كتب أبو المطرف بن عميرة عن أبي جميل زيان إلى ملك قشتالة (28) من بلاد الأندلس في مراودة الصلح .

« كتابنا إليكم ، أسعدكم الله برضاه ، و أدام عزتكم و كرامتكم بتقواه ، من مرسية و نحن نحمد الله الذي لا شيئ كمثله... » (29) فإنه ، في تقديرنا ، قول يحتمل أحد وجهين ؛ أولهما أنه لم يتوفر لدى القلقشندي من نماذج الرسائل التي كتبها ملوك الأندلس إلى جيرانهم من ملوك النصارى إلا رسالة ابن عميرة هذه فاعتبرها نموذجا واستنتج منها قاعدة. و أما ثانيهما فإنه يحتمل أن تكون النماذج التي اطلع عليها القلقشندي من النوع الذي بترت مقدماته ، وهو كثير في كتب المختارات التي غالبا ما يستغنى فيها المؤلفون عن مقدمات الرسائل ، مثلما نرى ذلك في العديد من النماذج التي أوردها ابن بسام في الذخيرة ، وهي أكثر من أن يمثل لها .

و أما دعوة بعض المنظرين ، كأبي القاسم الكلاعي ، إلى عدم مخاطبة أهل الكفر بما يرفع أقدارهم ، حين قال : إنه « مما يجب -أعزك الله - في مكاتبة أهل الكفر أن يترك تبجيلهم و يتجنب ترفيعهم و تأهيلهم ، وأن ينظروا بعين الصغار ... »(30) ، فإنه لا يجوز أخذها على ما الاحتقار ، ويتعمدوا بالذلة تفيده من تعميم ، لأن أخذها على ظاهرها يتناقض مع كثير من نصوص الكتاب و السنة ، و يتناقض مع روح التسامح الإسلامي ، كما يتعارض مع المهمة الدبلوماسية التي يجب أن تكون « مهمة تلطيفية ودية ، مهمة يكون صاحبها آخر من يقر العداء و الحرب بين الأمم... »(31) و فضلا عن كل هذا فإن هذا الرأي يتناقض مع الواقع أيضا ، إذ ليس بين أيدينا -فيما أعلم - من الرسائل المتبادلة بين ملوك الأندلس و جيرانهم من ملوك النصارى رسالة تجاوزت حدود اللياقة الدبلوماسية إلا تلك التي كتبها المعتمد بن عباد ردا على ألفونسو السادس (32) الذي كتب إليه ، بعد أن استولى على طليطلة ،

مهددا بالاستيلاء على إشبيلية ، فرد عليه المعتمد برسالة استهلها بقوله :

« من الملك المنصور بفضل الله المعتمد على الله محمد بن المعتضد بالله أبي بكر عمرو ابن عباد إلى الطاغية الباغية إذ فنش بن شانجه الذي لقب نفسه بملك الملوك وسماها بذي اللتين قطع الله بدعواه...»(33)

ولا يتغير هذا التقليد في عناوين الرسائل الموجهة من قبل و ملوك المغرب أو تلمسان ، فقد كانوا يحرصون على تقديم ملوكالأندلس إلى اسم المرسل إليه في الرسائل التي يكتبونها إلى ملوك المغرب ، وهذا ما نراه في تلك الرسالة التي كتبها محمد الثاني سنة 673 هـ يستنجد بأبي يوسف المرينى ، والتي استهلها بقوله :

« بسم الله الرحمن الرحيم . صلى الله على سيدنا محمد و سلم ، إلى الملك المؤيد بفضل الله العادل الهمام ذي الشيم المحمودة والاهتمام أمير المسلمين وناصر الدين المجتهد في إقامة دعوة الحق أبي يوسف بن عبد الحق نور الله تعالى به الآفاق و جمل ببهائه الجيوش و الرفاق من وليه ومحبه في الله تعالى ، المستجير برحمة الله تعالى و عونه ، و المبتهل له في الدعاء في ائتلاف كلمة الإسلام و صلاح شأنه محمد بن يوسف بن الأحمر ابن نصر...»(34).

و نلاحظ أن الكاتب لم يكتف بتقديم المرسل إليه ، و إنما أشار في أثناء ذلك إلى غرض الرسالة بوضوح .

و يندرج ضمن هذا الاتجاه معظم رسائل الريحانة التي كتبها ابن الخطيب عن ملوك بني الأحمر إلى ملوك المغرب ، والتي كان يقدم في عناوينها اسم المرسل إليه – بعد الافتتاح الذي يحذف عادة – فيقال : « المقام الذي» أو « الخلافة التي »...ويبدو أن القلقشندي لم يتفطن إلى أن ابن الخطيب كان يحذف افتتاحيات رسائله في كتبه و لا يشير إلى ذلك ، في معظم الأحيان ، فظن أنها كانت تفتتح بلفظ « المقام » (35) أو « الإمارة » (36) ، و الواقع أنها لم تكن تفتتح بـ « المقام » أو « الخلافة » أو « الإمارة » و إنما كانت تفتتح بالبسملة و الصلاة على النبي المحذوفين ، وقد كان ابن الخطيب يشير إلى هذا الحذف أحيانا ، فيقول : « وهي بعد الفاتحة » المقام الذي (37) أو « وهي بعد سطر الافتتاح » المقام الذي

(38).

وتقديم اسم المرسل إليه ، هنا ، سلوك دبلوماسي تبرره مواجهة ملوك بني الأحمر لملوك قشتالة و آراغون و حاجاتهم الدائمة للاستعانة بملوك المغرب في التصدي لضغوط جيرانهم النصارى. ولكن الأمر يختلف حينما توجه الرسالة إلى ملوك بني زيان ، حيث كان ملوك بني الأحمر يحرصون-غالبا-على تقديم ذكر اسم المرسل في عنوانها ، كما نرى في الرسالة التي كتبها ابن الخطيب عن محمدالخامس إلى أبي حمو موسى الزياني ، صاحب تلمسان ، يهنئه باستعادة ملكه ، حيث استهل عنوانها بقوله :

« من الأمير عبد الله محمد بن مولانا أمير المسلمين أبي الحجاج بن مولانا أمير المسلمين أبي الوليد بن نصر أيده الله و أعز نصره ، إلى السلطان الكذا ، وصل الله له أسباب العناية... »(39).

ولا شك أن هذا السلوك يعكس موقف ملوك بني الأحمر من ملوك بني زيان ، وهو موقف لا يتعدى المجاملة ، لأن دولة بني زيان كانت -بموقعها بين فكي رحى الحفصيين في الشرق والمرينيين في الغرب- أضعف من أن يستعين بها بنو الأحمر أو يحرصواعلى رضاها .

أما إذا انتقلنا إلى الرسائل الصادرة عن ملوك النصارى إلى ملوك الأندلس و المغرب - وهي قليلة جدا- فإننا لا نجدها تختلف كثيرا عن تلك التي صدرت عن ملوك الإسلام ، إذ تخضع المقدمة فيها إلى الاعتبارات نفسها ، بحيث يقدم المرسل اسمه ، في العنوان ، على اسم المرسل إليه إذا كان يتحدث من موقع قوة ، أو يريد أن يشعر من يكتب إليه بذلك ، و هذا ما نراه في رسالة ألفونسو السادس إلى المعتمد بن عباد ، حيث استهلها بقوله : « من الإنبيطور ذي الملتين ، الملك المفضل إذ فنش بن شانجه (40) إلى المعتمد بالله ، سدد الله آراءه ، وبصره مقاصد الرشاد ، سلام عليك من مشيد ملك شرفته القنا و نبتت في ربعه المنى... »(41)

كما نرى الترتيب نفسه في الرسالة التي بعث بها الفونسو إلى يوسف بن تاشفين يطلب لقاءه في معركة حاسمة ، والتي استهلها بقوله :

« من أمير النصرانية إذ فنش بن فرذلند إلى يوسف بن تاشفين .

أما بعد فإنك اليوم أمير المسلمين... »(42)

ولا يخفى على أحد ما في هذين العنوانين من عنهجية و تطاول ، إذ لم يكتف ألفونسو فيهما بتقديم اسمه ، وإنما عمد إلى تضخيم نفسه بعدد من الألقاب و تقزيم مخاطَبيه بتجريدهما من كل لقب.

وقد تكرر مثل هذا تقريبا في الرسالة التي بعث بها حفيده ألفونسوالثامن(43)إلى الخليفة الموحد يعقوب المنصور يدعوه إلى معركة فاصلة بينهما قبيل سنة 607هـ(44).

ولكن الأمر يختلف إذا كان الملك المرسل يتحدث من موقف ضعف ، أو يطلب حاجة من المرسل إليه. وهذا ما نراه في تلك الرسالة التي وجهها أحد ملوك أراغون(45) إلى المستنصر الموحدي يلتمس نصرته لاستعادة عرشه ، بعد أن نازعه فيه بعض أقاربه ، وقد حررها باسمه أبو المطرف بن عميرة ، فجاءت مقدمتها كما يلي :

« الحضرة الإمامية المنصورة الأعلام ، الناصرة للإسلام ، المخصوصة من العدل و الإحسان بما يجلو نوره متراكم الإظلام ، حضرة سيدنا و مولانا الخليفة الإمام المستنصر بالله أمير المؤمنين أبي يعقوب ابن سادتنا الخلفاء الراشدين ، وصل الله لها إسعاد القدر ، وإنجاد النصر و الظفر ، ولا زال مقامها الأعلى سامي النظر ، مبارك الورد و الصدر ، و يفيض منه الجود فيض المطر ، ويحيط به السعود إحاطة الهالة بالقمر . نشأة أيامها الغر ، وربي إنعامها المواظب على الحمد و الشكر ، المشرف باستخدامها الذي هو نعم العون على التقوى و البر ، عبدها وابن عبدها فلان .

سلام الله الطيب المبارك و تحياته تخص المقام الأشرف... »(46)

أما الرسائل الصادرة عن الملوك إلى من هم دونهم ، فقد جرت العادة فيها

على تقديم اسم المرسل على اسم المرسل إليه في العنوان ، كما نرى في الرسالة التي كتبها إسماعيل الأول إلى نائب ملك أراغون في أريوله (47) و لكن حرج موقف الدولة المرسلة قد يضطرها إلى التنازل عن هذه القاعدة و يجبر ملكها على تقديم اسم المرسل إليه ولو كان دونه مرتبة ، وهذا ما نراه في الرسالة التي كتبها ابن الخطيب عن سلطانه أبي الحجاج إلى الأمير الناصربن السلطان أبي الحسن المريني ، حيث افتتح عنوانها بقوله :

« الإمارة التي لم تزل للمكارم الراضية ، والعزائم الماضية ، والجلالة الراقية ، والأعمال الصالحة الباقية ، إمارة محل أخينا الذي نعظم مجده السامي الجلال و نثني على شيمه الطاهرة الخلال...»(48) فموقف أبي الحجاج ، هنا ، تجاوز المجاملة إلى التنازل ، ولكنه تنازل يرجى من ورائه تحقيق مصلحة حيوية لدولته ، ولذلك فهو تنازل محسوب دبلوماسيا .

و أما الرسائل التي وجهت من وزراء بني الأحمر إلى ملوك أراغون فقد جاءت جميع مقدماتها على نمط واحد ، حرص فيه الكتاب -بغض النظر عن موضوع الرسالة -على تقديم اسم الملك المرسل إليه في العنوان ، كما حرصوا على مخاطبته بـ « مولاي» (49) أو بـ « الملك المعظم» (50) وهذا ، دون شك ، سلوك كانت تقتضيه متطلبات الدبلوماسية التي تستوجب تقديم ذوي الرتب العليا على من هم دونهم .

و نلاحظ أن الرسائل التي كتبها ملوك بني الأحمر ووزراؤهم إلى جيرانهم من ملوك أراغون و وزرائهم قد تميزت عن غيرها من الرسائل بعدم حرصها على الإشارة إلى موضوع الرسالة في عنوانها ، وهي ميزة لم أهتد إلى تفسيرها حتى الآن .

و أما الانتقال من مقدمة الرسالة إلى موضوعها فقد كان يتم بالاعتماد على عبارة « أما بعد » أو « بإلقاء السلام » أو بعبارة « كتابنا إليكم » أو « كتبناه إليكم» أو « كتبته / كتبه إليكم...» ويتبع في الحالة الأخيرة- عادة - بتحديد مكان الصدور ، و هذه الصيغ أكثر من أن يمثل لها.

وإذا كان أبو القاسم الكلاعي قد أورد أن عبارة « أما بعد » كانت تستعمل

-غالبا - « في المخاشنة و العتاب » (51) فإن ما بين أيدينا من الرسائل لا يدل على اطراد هذا الاستعمال ، بل نجدها في رسائل التهديد و المخاشنة كما نجدها في رسائل الاستنجاد

والمهادنة على السواء. ولكن يبدو أن استعمال هذه العبارة كان خاصا بالرسائل المتبادلة بين الأنداد ، ولم يكن شائعا في الرسائل الموجهة من ذوي الرتب الدنيا إلى من هم أعلى منهم ، وهذا ما نلاحظه في تلك الرسائل التي كتبها وزراءبني الأحمر إلى ملوك أراغون ، وهي ست رسائل لم ترد عبارة « أما بعد » في واحدة منها ، و إنما كان الانتقال من المقدمة إلى الغرض فيها يتم باستعمال عبارة : « كتبته لك أيها الملك المعظم» (52) أو «كتبه إليكم من باب مولاه/ أو مولانا/ أو كتبه إليكم من الباب الكريم» (53) وقد يتم الانتقال من المقدمة إلى غرض الرسالة بإلقاء السلام ، كما ورد في رسالة الوزير على بن كماشة إلى الأمير دون بطره بن ألفونسو الأراغوني حيث انتقل بقوله : «يسلم عليكم مقبل يديكم و خديمكم على بن كماشة » (54).

وقد تكون المرتبة الدنيا اعتبارية، أو يتقمصها المرسل لغرض دبلوماسي ، كما نرى ذلك في رسالة المعتمد بن عباد إلى يوسف بن تاشفين ، حيث لم يكتف كما رأينا ، بتقديم اسم المرسل إليه و إنما انتقل إلى غرضه باستعمال عبارة : «وكتب المنقطع إلى كريم سلطانها من إشبيلية ...» و كذلك فعل الملك الأراغوني المخلوع في رسالته إلى المستنصر الموحدي ، حيث لم يكتف بتقديم الخليفة على نفسه في العنوان و إنما انتقل إلى غرضه بقوله :« سلام الله الطيب المبارك و تحياته تخص المقام الأشرف الأعلى ورحمة الله و بركاته...». وعموما ، فقد كانت مقدمة الرسالة تعبر -غالبا- عن موقف كس مكانتها من الدولة المرسل إليها ، وهكذا نرى أن الدولة المرسلة ترتيب عناصر المقدمة في الرسالة الدبلوماسية كان يتأثر باختلاف الدرجة بين المرسل و المرسل إليه ، كما يتأثر بموضوع الرسالة أو غرضها الذي سيظهر بشكل آخر .

2- خاتمة الرسالة الدبلوماسية .

إذا تجاوزنا الغرض الرئيس للرسالة الدبلوماسية -وهو الذي سبق أن رأينا المقدمة تشير إليه تلميحا أو تصريحا - وحاولنا التعرف على خاتمتها فإننا نجدها تختلف ، باختلاف الكتاب وباختلاف مصدر الرسالة و موردها ، اختلافات يصعب حصرها أو تحديدها بدقة ، ومع ذلك يمكن -بشيء من التجاوز أو المرونة - أن نصنفها إلى خمسة أنواع :

2.1 -**التوقف دون خاتمة** : و في هذا النمط من الرسائل لا يعلن الكاتب عن انتهاء رسالته و إنما يتوقف بطريقة مفاجئة لا ينتظرها القارئ أو المتلقي ، وكأن الكاتب يريد أن يترك رسالته مفتوحة لاستقبال احتمالات أخرى ، وبهذا النمط انتهت الرسالة التي كتبها المتوكل على الله بن الأفطس في الرد على تهديد الملك الفونسو ، حيث ختمها بقوله :« ...وما تربصون بنا إلا إحدى الحسنيين ، نصر عليكم فيالها من نعمة و منة ، أو شهادة في سبيل الله ، فيالها من جنة ، وفي الله العوض مما به هددت و فرج يبتر ما مددت ويقطع بك فيما أعددت »(55).

2.2- **الإيحاء باقتراب الخاتمة و التوقف دون خاتمة** : وهو خاص بنوع من الرسائل الدبلوماسية المحمولة ، وهي التي يتسلمها الملوك -عادة - من أيدي مبعوثين خاصين ، لا يكتفون بتسليمها و إنما يقومون بشرحها و تفصيلها ، ويكون الإيحاء بقرب انتهاء الرسالة مصاحبا للإشارة بأنها رسالة محمولة. ومن هذا النمط رسالة الأمير عبد الرحمن الأوسط إلى امبراطور بيزنطة التي أنهاها بقوله : « ...ووجهنا إليك بكتابنا هذا رسولين من صالحي من قبلنا ، فاكتب إلينا مفهما بالذي أنت عليه من الأمر الذي كتبت به إلينا ، الذي يجب عليك من سائر خبرك و متعة عافيتك ، لننظر فيما يتصرفان به من عندك على حسب ما يأتينا به من عندك إن شاء الله.»(56)

ويقترب من هذا ما ختم به ابن أيمن رسالته التي كتبها على لسان سلطانه في استصراخ يوسف بن تاشفين -بعد أن هدده ألفونسو السادس-و التي أنهاها بقوله :« ...وكتابي هذا جملة الشيخ الفقيه الواعظ يفصلها و مشتمل

على نكتة هو يوضحها ويبينها...وأنت بفضلك تستوعب ما يؤديه استيعاب المستوفي و تصغى إلى ما ينهيه إصغاء الواعي ، و تجد منه مضض المرتمض ، و تتحرك له تحرك الممتعض.»(57)

ويمكن أن يكون ابن أيمن قد قصد بترك رسالته على هذه الصورة إلى إشعار ابن تاشفين بضرورة الامتعاض و التحرك لإنقاذ الأندلس.

2.3- **الإنهاء بإلقاء السلام**: وفي هذا النوع ينهى الكاتب رسالته بإلقاء السلام ، دون أن يمهد لذلك بما يوحي باقتراب الرسالة من نهايتها.ومنه خاتمة الرسالة التي كتبهاابن عباد لاستصراخ ابن تاشفين ، والتي ختمها بقوله : « ...ونزعت بهمتي إليك واستنصرت بالله ثم بك ، واستعنت بحرمكم لتجوزوا لجهاد هذا العدوالكافر، وتحيوا شريعة الإسلام ، وتذبوا عن دين محمد عليه الصلاة و السلام ، ولكم بذلك عند الله الثواب الكريم والأجر الجسيم ، ولا حول و لا قوة إلا بالله العلي العظيم ، والسلام على حضرتكم السامية و رحمة الله تعالى و بركاته ».(58)

وقد تكررت مثل هذه الخاتمة في العديد من الرسائل التي كتبها وزراء بني الأحمر إلى ملوك و أمراء أراغون ، ومنها الرسالة التي وجهها رضوان بن عبد الله وزير السلطان يوسف الأول إلى دون ألفونسو ملك أراغون (59)

يطلب منه تسريح من لديه من أسرى المسلمين، والتي ختمها بقوله: « ...وأنتم تفعلون في ذلك ما يقتضيه وفاؤكم المشكور وقصدكم المبرور ، و السلام يراجع سلامكم كثيرا أثيرا ».(60).

2.4- **أن يمهد الكاتب للخاتمة بالدعاء و ينهيها بإلقاء السلام** : ومن هذا النمط ما أنهى به المعتمد بن عباد رسالته في الاستنجاد بابن تاشفين- وهي من تحرير كاتبه ابن الجد - حيث ختمها بقوله : «والله يجمعنا على كلمة التوحيد ننصرها ،ونعمة الإسلام نشكرها ، ورحمة الله نتحدث عنها و ننشرها ، والسلام الموصول الجزيل على أمير المسلمين و ناصر الدين ورحمة الله و بركاته ».(61) و على هذا النمط أيضا كانت معظم خواتم الرسائل التي بعث بها ملوك بني الأحمر إلى ملوك أراغون (62) كما ختم به عدد كبير من رسائل

الريحانة (63).

2.5- أن يعلن الكاتب عن استيفاء غرض الرسالة ثم يتلوه بالدعاء للمرسل إليه قبل أن يختم بإلقاء السلام. ومن هذا النوع كانت خاتمة عدد كبير من رسائل الريحانة ، ومنها الرسالة التي كتبها أبو الحجاج إلى أبي عنان المريني -يخبره فيها بانتصاره على القشتاليين و يشكره على ما يتلقاه من مساعداته- و التي ختمها بقوله : « ...هذا ما تزيد عندنا ، أردنا به إعلامكم و خاطبنا بمضمنه مقامكم ، والله يصل سعدكم ، ويحرس مجدكم ، و السلام الكريم عليكم و رحمة الله »(64).

و إذا كانت هذه هي أهم الكيفيات التي ختمت بها الرسالة الدبلوماسية ، فليس معنى ذلك أنها لم تخرج عن هذه الأنماط أبدا ، أو أنها صيغت جميعها في قالب واحد ، بل كان الكتاب يحتفظون لأنفسهم بكثير من الحرية للتحرك ضمن هذه الأطر الفضفاضة ، وليعبروا عن كل حالة بما يناسبها ، فيحورون مثلا في صيغة إلقاء السلام بحيث تتناسب مع خصوصية المرسل إليه ولا تتعارض مع غرض الرسالة ، وهذا ما نلاحظه في الكيفيات التي يلقي بها السلام على الملوك من غير المسلمين ، فإذا كانت العادة قد جرت على أن يقال للمسلمين: « والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته »أو مايقاربها من الكيفيات ،فإن إلقاء السلام على ملوك النصارى ، في حالة السلم و المهادنة ، يكون -عادة- بصيغة:« والسلام يراجع سلامكم كثيرا أثيرا » وقد تكررت هذه الصيغة أو ما يشبهها في معظم الرسائل التي كتبها ملوك بني الأحمر و وزراؤهم إلى ملوك أراغون ووزرائهم (65) ولكن الصيغة تتغير في حالة توترالعلاقات بينهم و بين ملوك المسلمين ، وهذا ما نراه في الكيفية التي ختم بها المعتمد بن عباد رسالته إلى ألفونسو السادس ، بعد أن تلقى تهديده ، حيث ختمها بقوله:« ...و السلام على من علم الحق فاتبعه ، واجتنب الباطل و خدعه ».(66)

ومما تقدم يمكن القول بأننا قد تعرفنا ، حتى الآن ، على أهم المفاصل التي كونت البنية الخارجية للرسالة الدبلوماسية ، و تعرفنا على بعض

مميزاتها ، ولكن الخصائص الفنية لهذه الرسالة تظل غامضة و لا تتضح ملامحها إلا إذا تعرفنا على أهم الوسائل التي كونت بنيتها الداخلية ، ممثلة في لغتها و بنية عبارتها.

ثانيا : لغة الرسالة الدبلوماسية و بنية عبارتها

إذا كان تحديد الشكل الخارجي لبنية الرسالة لا يثير الكثير من الخلاف ، فإن عناصر البنية التي كونت هيكلها تظل صعبة التحديد ، بسبب تعدد الزوايا أو الجوانب التي يمكن أن تدرس منها تلك البنية أو البنيات الداخلية ، بحيث يمكن -على سبيل المثال- أن يدرس تشكيل الصورة أو التشكيل الصوتي ، أو بناء الجملة و ما يتفرع عنها من دلالات ، أو غير ذلك من المفاتيح التي يمكن اعتمادها لدراسة البنية الداخلية للنص الأدبي ، وليس من السهل دراسة النص باستعمال كل هذه المفاتيح ، ولذلك فإننا سنكتفي بالتوقف عند بناء العبارة لأنها أكبر و أهم وحدة في بناء هيكل الرسالة الدبلوماسية ، ولكننا لن نتناولها من كل أبعادها ، وإنما نكتفي بتناولها من حيث هي وحدة دلالية تؤديها بنية لغوية وفق قواعد معينة ، ومن حيث هي تشكيل فني تؤديه البنية اللغوية أيضا ، ولكنها لا تكتفي فيه بتأدية المعنى ، و إنما تحاول تأديته بتحويله إلى مضمون فني جميل ، وبتعبير أكثر اختصارا يمكن أن نقول بأننا سنتناول العبارة من حيث هي تركيب لغوي يخضع -وهو يؤدي وظيفته التبليغية- لقواعد اللغة وقوانينها، ومن حيث هي تشكيل فني يلتزم بقواعد الصنعة الفنية ومتطلباتها .

1- تركيب العبارة :

لم تبن العبارة في الرسالة الدبلوماسية على نمط واحد ، وإنما اختلف بناؤها باختلاف العصور ، وتطور بتطور المهمة المنوطة بها، بحيث نراها وهي تبدأ بسيطة قصيرة تكتفي من وجودها بأداء مهمة التبليغ الموكلة إليها في أقصر مسافة و أقصر وقت ممكن ، ولكن تعقد الحياة ، ومنها الحياة

الديبلوماسية اضطر العبارة إلى التجليب بعدد من المراسم التي أصبحت ، مع الزمن ، من صميم مهمتها التبليغية ، وبذلك تمدد جسمها واستطال حتى أصبح يصعب على المتلقي -في بعض الأحيان- ملاحقتها واستيعاب ما فيها ، وستتضح هذه الفكرة باستعراض بعض النماذج من أوائل العصر وأواخره .

فإذا رجعنا إلى الرسالة التي تضمنت العهد الذي كتبه عبد العزيز بن موسى بن نصير إلى الملك تدمير ، وجدناها تستعمل من العبارات أقصرها و أقلها امتدادا ، وهذا واضح منذ العنوان الذي جاء-كما رأيناه -:

«بسم الله الرحمن الرحيم . كتاب من عبد العزيز بن موسى بن نصير لتدمير بن غبدوش »فهو ، كما نرى ، لم يتضمن أي لقب من ألقاب التكريم والتبجيل ، ولم يشر إلى محتوى الرسالة في عنوانها ، وإنما اكتفى بتحديد المرسل و المرسل إليه .

و تبدو العبارة في عنوان الرسالة التي رد بها عبد الرحمن الأوسط على الإمبراطور تيوفيلس أكثر تقشفا ، إذ استهلها بقوله :

«بسم الله الرحمن الرحيم . أما بعد فقد بلغني كتاب تذكر فيه...» .

و يذكرنا الاقتصاد والتقشف ، في هذه العبارات ، بالبساطة التي كانت عليها الكتابة في الجاهلية وصدر الإسلام ، والتي اعتبرها الدكتور زكي مبارك خاصية من خواص كتابة الرسائل آنذاك ، حيث قال : « ...ومن خواص الكتابة عدم التأنق في البدء و الختام ، فقد كانت الجاهلية تكتب في أول كتبها «باسمك اللهم» ثم تكتب من فلان إلى فلان و يمضون في الغرض ، وكان النبي يفتتح كتبه بالبسملة ثم يقول :من محمد رسول الله إلى فلان.»(67).

ولكن الأمور تتطور في القرن الخامس ، وتتطور معها العبارة في الرسالة الديبلوماسية ، بحيث لم يعد الكتاب يقنعون في مقدمات رسائلهم بتحديد المرسل والمرسل إليه ، وإنما أصبحوا يحرصون على أن يتضمن عنوان الرسالة غرضها أيضا ، وبذلك تطول عبارتها و تمتد على مساحة أوسع من ذي قبل ، وهذا ما نراه في مقدمة الرسالة التي كتبها ابن عبد البر على ألسنة أهل بربشتر بعد الفاجعة المشهورة سنة 456 هـ ، حيث جعل عنوانها :

« من الثغور القاصية و الأطراف النائية ، المعتقدين للتوحيد ، المعترفين ، والوعيد المستمسكين بعروة الدين ، المستهلكين في حماية المسلمين ، بالوعد المعتصمين بعصمة الإسلام ، المتآلفين على الصلاة و الصيام ، المؤمنين بالتنزيل المقيمين على سنة الرسول محمد نبي الرحمة و شفيع الأمة ، إلى من بالأمصار الجامعة و الأقطار الشاسعة بجزيرة الأندلس من ولاة المؤمنين و حماة المسلمين ، ورعاة الدين من الرؤساء و المرؤوسين ، سلام عليكم...»(68) فهذه العبارة التي لم تتضمن -ظاهريا-إلا العنوان الذي حدد المرسل والمرسل إليه ، امتدت ولم تتوقف إلا بعد أن استوفت عددا من صفات المرسل و عددا من صفات المرسل إليه ، وبذلك شرعت الرسالة في تأدية مهمتها التبليغية من خلال العنوان الذي أشار إلى موضوعها و الغرض منها بوضوح تام.

ولم تطل العبارة في العنوان ، للإشارة إلى غرض الرسالة فقط ، وإنما طالت -في بعض الأحيان- لاستيفاء متطلبات المجاملات الدبلوماسية التي تقتضي الحرص على إبراز الألقاب السلطانية و تعدادها على سبيل التفخيم و التكريم ، ومن أمثلة ذلك مقدمة الرسالة التي كتبها السلطان يوسف الأول إلى ذون بطره ملك أراغون ليطالبه برفع الضيم الذي وقع على رعاياه من سكان الحدود المجاورين لمملكة أراغون ، والتي استهلها بقوله :

« بسم الله الرحمن الرحيم . صلى الله على سيدنا و مولانا محمد و آله و صحبه وسلم تسليما.

السلطان الأجل ، المرفع المكرم ، المبرور الأوفى ، الأشهر المشكور الأخلص ، دون بطره ملك أراغون وبلنسية و ميورقة و سردانية و قرسغة و قمط برجلونة و ريشليون ، وصل الله عزته بتقواه ، و أسعده بطاعة الله و رضاه ، مكرم مملكته الحافظ لعهده الأمير عبد الله يوسف ابن أمير المسلمين أبي الوليد إسماعيل بن فرج بن نصر سلطان غرناطة و مالقه والمرية ووادي آش و ما إليها و أمير المسلمين ، أما بعد : فإنا كتبناه إليكم من حمراء غرناطة - حرسها الله...»(69.) فالعبارة ، هنا ، قد طالت بما حملته من ألقاب المرسل و المرسل إليه ، وهي إنما فعلت ذلك لغرض دبلوماسي و هو الحرص على إبراز المستوى الممتاز للعلاقة

المتكافئة بين الدولتين .

وقد لا نكون مبالغين إذا قلنا إن العبارة في الرسالة الدبلوماسية قد بلغت مداها في الطول و غايتها في الصنعة على يد ابن الخطيب . و يعنينا هنا ، جانب الطول الذي يعد من أهم مميزات العبارة عنده . ومن أمثلة ذلك مقدمة الرسالة التي كتبها على لسان سلطانه في الاستنجاد بالسلطان أبي فارس عبد العزيز المريني ، والتي استهلها -بعد الافتتاح المحذوف- بقوله : «المقام الذي يصرخ و ينجد ، ويتهم في سبيل الفضل وينجد ، ويسعف و يسعد ، ويبرق في سبيل الله و يرعد ، فيأخذ الكفر من عزماته المقيم المقعد ، حتى ينجز من نصر الله تعالى الموعد . مقام محل أخينا الذي حسن الظن بمجده جميل ، وحد الكفر بسعده كليل ، وللإسلام فيه رجاء و تأميل ، ليس للقلوب عنه مميل ، السلطان الكذا ابن السلطان الكذا أبقاه الله تعالى و عزمه الماضي لصولة الكفر قامعا و تدبيره الناجح لشمل الإسلام جامعا ، و ملكه الموفق لنداء الله مطيعا وملتزم إجلاله و إكباره ، المعتد في الله بكرم شيمته و سامعا ، معظم مقداره طيب نجاره ، المستظهر على عدو الله بإسراعه إلى تدمير الكافر و بداره .

سلام كريم عليكم و رحمة الله و بركاته ، أما بعد حمد الله مجيب دعوة السائل ، ومتقبل الوسائل ، ومتيح النعم الجلائل ، مربح من عامله في هذا الوجود الزائف الزائل . الأيام القلائل بالمتاع الدائم الطائل ، والنعيم غير الحائل ، ومقيم أود الإسلام المائل بأولى المكارم من أوليائه و الفضائل ، والصلاة و السلام على سيدنا و مولانا محمد رسوله المنقذ من الغوائل ، المنجي من الروع الهائل ، الصادع بدعوة الحق الصائل بين العشائر والفصائل ، الذي ختم به و برسالته ديوان الرسل و الرسائل ، وجعله في الأواخر شرف الأوائل، فحبه كنز العائل و الصلاة عليه زكاة القائل ، و الرضا عن آله و صحبه و عترته وحزبه تيجان الأحياء والقبائل ، المتميزين بكرم السجايا و طيب الشمائل ، والدعاء لمقام أخوتكم في البكر و الأصائل بالسعد الصادق

المخايل و الصنع الذي تتبرج مواهبه تبرج العقائل و النصر الذي تهزله الصعاد الملد عطف المترانح المتخايل ، فإنا كتبناه إليكم كتب الله لكم عزايانع الخمائل ونصرا يكفل للكتائب المدونة في الجهاد و مرضاة ربّ العباد بسرد المسائل و إقناع السائل من حمراء غرناطة - حرسها الله...»(70).

ولا شك أن طول العبارة في هذه المقدمة طول مفرط وهو ، كما نرى ، لم يقتصر على المبالغة في تضخيم المرسل إليه ، و إنما أطال عبارة الانتقال إلى غرض الرسالة أيضا ، فتكونت عنده من جمل كثيرة ، لأنها بدأت مع قوله : «أما » التي قامت مقام أداة الشرط و فعله ، ولم يكتمل معناها إلا مع نهاية جواب الشرط الذي اقترن بالفاء في قوله: «فإنا كتبناه إليكم ...من حمراء غرناطة...».

وقد تكررت هذه الظاهرة في رسائل ابن الخطيب الدبلوماسية (71) حتى أصبحت ميزة من مميزات أسلوبه الذي يرى فيه الدكتور شوقي ضيف إطنابا مسرفا ، حيث يقول : «و إنه ليتسع بإطنابه حتى يفقد قارئه نشاطه ، لأن منظر المعاني ينبسط أمام بصره انبساطا يخرجها عن حيز التنوع إلى حيز الاستمرار و الإملال»(72).

ولكن الذي يجب ألا نهمله في هذه العبارات الطويلة هو أنها قد وظفت جميعها لخدمة غرض الرسالة ، بحيث يأتي معنى التحميد و معنى الصلاة على النبي و الدعاء بعدهما لخدمة فكرة الاستنجاد التي ترمي إليها الرسالة . وعلى الرغم من صعوبة تفسير ظاهرة التطويل التي أصابت عبارة الرسالة الدبلوماسية على يد ابن الخطيب ، تفسيرا مقنعا ؛ فإنه يمكن أن يكون قد قصد بها إلى المحافظة على هيبة و فخامة المراسلات السلطانية ، وقد يكون المقصود بطولها هو المبالغة في تضخيم المرسل إليه لإشعاره بضخامة مسؤوليته في الدفاع عن الأندلس .

ولكن ليس معنى ذلك أن الرسالة الدبلوماسية كانت تكتب من أولها إلى آخرها بهذا النوع من العبارات -كما قد يفهم من كلام الدكتور شوقي ضيف- بل مثلت العبارات الطويلة فيها ظاهرة متميزة ، ولكنها لم تتجاوز المقدمة ،

أما بقية الرسالة فقد كانت تكتب بعبارات عادية ؛ تطول دون مبالغة ، حينا ، وتقصر أحيانا .

وإذا كان تركيب العبارة بهذا الشكل قد اقتضته وظيفتها التبليغية ، و تحكمت فيه خصوصية المضمون الذي سخرت تلك العبارة لأدائه بين مصدر و مورد تحكمهما علاقة متميزة ، فإن الكتاب -باستثناء كتاب أوائل العصر- لم يكونوا يكتفون بتأدية المضمون أو يقنعون بتأديته كيفما اتفق ، وإنما كانوا يحرصون على تأديته في شكل فني جميل أيضا ، ولذلك نراهم يهتمون بالصنعة و يعتنون بجمع وسائل التجميل الضرورية لتشكيل عباراتهم .

2- تشكيل العبارة :

إذا كانت مرحلة التركيب اللغوي تمثل الحد الأدنى الذي يمكن اللغة من أداء وظيفتها التبليغية ، فإن مرحلة التشكيل أو الصنعة الفنية -التي لا يمكن تصورها دون المرور بمرحلة التركيب اللغوي- هي التي تمثل الحد الفاصل بين النثر العادي الذي لا يشكل موضوع دراسة و بين النثر الفني الذي يحظى بعناية الدارسين واهتمامهم . وإذا كانت مرحلة التركيب النحوي -بطبيعة قوانينها الصارمة- تحد من قدرة الكتاب على التمايز ، فإن مرحلة التشكيل الفني هي التي تفتح لهم فرص التفرد و تمكنهم من التغلب على صرامة القواعد و تطويعها لمتطلبات الصنعة الفنية ، على أن الصنعة الفنية لا تعني ، هنا ، ما عناه الدكتور شوقي ضيف ، حينما جعلها مرحلة من مراحل التجويد تسبق مرحلتي التصنيع و التصنع (73) و إنما تعني كل ما يتجاوز مرحلة التركيب اللغوي ، التي رأيناها ، و يدخل مرحلة التجويد الفني ، بغض النظر عن مستوياتها التي يمكن أن تكون صنعة أو تصنيعا أو تصنعا.

وللصنعة ، كما هو معلوم ، أنواع و مستويات كثيرة ، فمنها ما يتعلق بالقيم التصويرية ، و منها ما يخص القيم الصوتية أو الموسيقية ، ومنها ما لا يمكن تصور وجود العمل الفني بدونه ، ومنها ما هو تكميلي هو ضروري يمكن الاستغناء عنه ، ولكن يؤتى به للزخرفة و التمليح . وإذا كنا لا نستطيع

أن نحدد عناصر الجمال في العبارة ، بدقة ، فإن الدارسين من قدماء و محدثين قد تواضعوا على وصف العبارة الجميلة بمجموعة من الصفات ، كالبلاغة و الفصاحة و البيان ، وعلى الرغم من صعوبة تحديد المقصود بهذه المصطلحات ، حينما يتعلق الأمر بالجانب التطبيقي ، فإنه يمكن ، بالاعتماد على ما أورده الدكتور علي بن محمد (74) أن نختصر مقومات الجمال في العبارة -بعد صحة تركيبها - في جانبين متكاملين ، هما :

1-البساطة و الوضوح

2- إتقان الصنعة .

أما بساطة العبارة ووضوحها فتكون -كما هو معروف- في خلوها من بعدها عن التقعر ، لأن غرابة الألفاظ تؤدي إلى استغلاق المعنى ، الغرابة وهو مضاد للمقصود من البيان الذي يعني الوضوح و الظهور ، ومثل ذلك يمكن أن يقال في العبارة إذا ركبت على غير مقتضى الحال ، أو جاء تركيبها معقدا غامضا ، سواء أنتج ذلك عن أم عن تقعر و معاظلة .

وإذا كانت النصوص التي بين أيدينا لا تتسم كلها بالبساطة ، لأنها لا تخلو من صنعة ، كما رأينا ، فإنها قد اتسمت كلها بالوضوح الذي يعد مكسبا من المكاسب الجمالية - من وجهة نظر النقد القديم على الأقل - كما يعد ضرورة من ضرورات الرسالة الدبلوماسية التي يجب أن تكون لغتها على قدر كبير من الوضوح و الصفاء .

ولعله يحسن بنا بعد أن تحدثنا عن هيكل الرسالة الدبلوماسية ، و تعرفنا على بعض مميزات البناء اللغوي لعبارتها ؛ التي رأيناها وهي تبدو طويلة مفرطة في الطول - حينما تكون في مقدمة الرسالة - أن نتوقف عند بعض النماذج من متن الرسالة لنرى أن العبارة فيها تتخلى عن الطول الذي بدت علية في المقدمة ،لتميل إلى الاعتدال والتوسط أو القصر ، ولكننا لن نكتفي ، هنا ، بالتوقف عند جانب البناء اللغوي ، وإنما نحاول التوقف عند واحد من جوانب الصنعة التي شاعت في نثر ذلك العصر ، وأعني به الجانب الصوتي أو الموسيقى الذي اعتمد كتاب الرسالة الدبلوماسية في إبرازه على

السجع و أنماط من التلوينات الصوتية المختلفة . وقد تطورت الصنعة الموسيقية مع الزمن و تنوعت مستوياتها و اختلفت باختلاف الكتاب .

وإذا تجاوزنا النماذج الأولى التي رأينا بساطتها و خلوها من السجع وانتقلنا إلى نماذج القرن الخامس -وهو كما يقول الدكتور علي بن محمد : القرن الذي نشأ فيه السجع الأندلسي «نشأته الفنية الواسعة ، وفيه استكمل مقوماته ، وفيه غدا عنوانا على البراعة ، قلما يضحى الكتاب به أو بفرطون فيه » (75) -ونماذج القرون التي تلته فإننا نجد السجع فيها يختلف من كاتب لآخر ، ويختلف لدى الكاتب الواحد من رسالة لأخرى ، بل و يختلف في الرسالة الواحدة من فقرة إلى أخرى أحيانا. وحيث إن المجال لا يتسع لضرب الأمثلة فإننا سنكتفي ، هنا ، بإعطاء فكرة موجزة عن بعض الرسائل على أن نتوقف عند فقرة من رسالة ابن عبد البر التي كتبها على ألسنة أهل بربشتر ، لنرى إلى أي مدى استطاع السجعُ أن يتجاوز الوظيفة التبليغية إلى الوظيفة التعبيرية عند بعض الكتاب .

وإذا استعرضنا بعض النماذج التي ذكرناها في حديثنا عن المقدمة ، فإننا نستطيع القول بأن المعتمد بن عباد كان يحرص على السجع ، ولكنه لم يكن يحرص على الموازنة بين فواصل أسجاعه (76) أما ابن أيمن فقد كان ، في الرسالة التي كتبها على لسان سلطانه إلى يوسف بن تاشفين ، أكثر حرصا من المعتمد على السجع و على الموازنة بين الفواصل فيه (77) ومثله في الحرص على السجع و الموازنة بين فواصله أبو القاسم بن الجد ، كما يبدو في الرسالة التي كتبها على لسان المعتمد بن عباد إلى يوسف بن تاشفين (78).

وأما مجموعة الرسائل التي بعث بها ملوك بني الأحمر ووزراؤهم إلى ملوك أراغون ووزرائهم ، خلال النصف الأول من القرن الثامن الهجري ، فإننا لا نستطيع -رغم ذكر ابن الخطيب لعدد من كتاب الدولة النصرية في هذه المرحلة - (79) أن ننسبها لكاتب معين ، ولكننا نلاحظ تشابها كبيرا في أساليبها ؛ التي لم تلتزم السجع إلا في المقدمات التي تمثل المراسم الدبلوماسية ، أما متن الرسالة فيها فكان يأتي مرسلا .

ويبقى ابن الخطيب ، فيما كتبه من رسائل ديلوماسية ، ظاهرة متميزة في قدرته على الإطالة و على المزاوجة بين السجع و الإرسال .

وإذا كانت تلك هي الصورة التقريبية الموجزة لما كانت عليه صنعة السجع في الرسالة الدبلوماسية في الأندلس ، فإن ابن عبد البر يبقى - في تقديرنا - من الكتاب الذين استطاعوا تحويل أنغام السجع إلى وسيلة تعبيرية ، في تلك الرسالة التي كتبها على ألسنة أهل بربشتر . ومما جاء فيها قوله يخاطب الأندلسيين : « ...فلو رأيتم معشر المسلمين إخوانكم في الدين ، وقد غلبوا على الأموال و الأهلين ، واستحكمت فيهم السيوف ، واستولت عليهم الحتوف ، وأثخنتهم الجراح ، و عبثت بهم رزق الرماح ، وقد كثر الضجيج والعويل و النياح ، ودماؤهم على أقدامهم تسيل ، سيل المطر بكل سبيل ، ورؤوسهم قدامهم تطير ، وقلوبهم في أجسادهم تستطير ، ولا مغيث و لا مجير ، وقد صمت الآذان بصراخ الصبيان ، ونياح النسوان و بكاء الولدان ، وعلت الأصوات و فشت المنكرات ، وتمرد الشيطان ، واشتهر الطغيان ، و ظهرت الصلبان ، و أفصحت النواقيس و جلحت الأباليس ، وسعرت طغاة الخنازير ، وصارت الدور كالتنانير ، دماء تفسك ، وستور تهتك ، وحرم تنتهك ، ونعم تستهلك ، وأقفاء تصفع ، وأعضاء تقطع ، وأعيات ترتكب ، و أثاث ينتهب ، ومصاحف تمزق ، ومساجد تحرق... »(80).

وأول ما نلاحظه في القطعة - و الرسالة كلها على هذا المنوال - هو أنها جاءت ، من أولها إلى آخرها ، خالصة للسجع ، بحيث لا نعثر فيها على على فقرة مرسلة .

والملاحظة الثانية هي أن هذا السجع لم يأت لمجرد الزينة أو الزخرفة ، و إنما أدى بفواصله و أنغامه وظيفة تعبيرية ، ما كان لها أن تكون لولا وجوه ، فقد جاءت تلك الفواصل القصيرة لتعبر بتسارع أنغامها المتتالية عن سرعة تنكيل الأعداء بالمسلمين في بربشتر .

و بالإضافة إلى هذه السرعة ، فقد جاءت القطعة ، في قسمها الأول ، أكثر تعبيرا عن آلام المسلمين ، و جاءت ، في قسمها الثاني ، أكثر تعبيرا عن شدة

تنكيل الأعداء بهم .

فإذا أمعنا النظر في القطعة وجدنا أن قوافي فواصل القسم الأول منها قد انتهت كلها بمقاطع شديدة الطول ، فجاءت على النحو التالي : « المسلمين ، الدين ، الأهلين / السيوف ، الحتوف / الجراح ، الرماح ، النياح / تسيل ، سبيل / تطير ، تستطير ، مجير / الآذان ، الصبيان ، النسوان ، الولدان / الأصوات ، المنكرات / الشيطان ، الطغيان ، الصلبان / النواقيس الأباليس / الخنازير ، التنانير »

فهذه القوافي وعددها ست وعشرون قد انتهت كلها بمقطع شديد الطول ، مبني على سكون الاستغراق ، وهذا النوع من المقاطع لا يقلل من سرعة التنكيل التي أوحت بها وعبرت عنها الفواصل القصيرة للجمل، وإنما يشعرنا بامتداد آثار التنكيل إلى ما بعده ، وبذلك يكون ابن عبد البر قد عبر عن استمرار آلام أهل بربشتر وامتداد أحزانهم .

أما القسم الثاني من القطعة فقد جاءت قوافي فواصله كما يلي : « تسفك ، تهتك ، تنتهك ، تستهلك / تصفع ، تقطع / ترتكب ، ينتهب / تمزق ، تحرق »

فهذه القوافي العشر ، كما نرى ، قد انتهت كلها بمقاطع طويلة مبنية على سكون التركيز ؛ الذي لا يساعد الحركة على الامتداد و الاستمرار ، ولا يمكنها من الاسترخاء ، وإنما يركزها ويكسبها قوة وفعالية أكبر ، وبذلك يمكن أن نقول بأن قوافي هذا القسم قد عبرت عن سرعة و قوة بطش الأعداء ، و أوحت بما في أفعالهم من وحشية .

وإذا كان هذا النوع من السجع التعبيري قليلا في الرسالة الديلوماسية ، فذلك ، في تقديرنا ، أمر طبيعي لأن هذا النوع من السجع يعبر عن مشاعر كاتبه (المرسل) ويهدف إلى استثارة مشاعر المتلقي (المرسل إليه) ؛ وهذه مسألة من المسائل التي يستحسن أن تتجنبها اللغة الدبلوماسية التي يجب عليها أن تحافظ على هدوئها بالابتعاد عن كل ما يهيج المشاعر أو يوتر الأعصاب (81).

ورغم أن النماذج التي استعرضناها لا تمثل الرسالة الدبلوماسية في

كل الأعصر الأندلسية ، ولا تجسد إلا جزءا من الرسائل التي بعث بها عدد من
وأمرائها إلى جيرانهم من ملوك النصارى ، أو إخوانهم من ملوك الأندلس
ملوك المسلمين في شمالي إفريقيا ، فإن الخلاصة الموجزة التي يمكن الخروج بها مما تقدم هي أن الرسالة الدبلوماسية في الأندلس ظلت دائما مرتبطة بواقع الأندلسيين و منطلقة من جغرافيتهم التي حتمت عليهم مجاورة الممالك النصرانية و أجبرتهم على تبادل المصالح و العلاقات الإنسانية معها ، ولهذا فقد كانت مهمة الرسالة الدبلوماسية و وظيفتها الأساسية هي أن تضمن استمرار الهدوء الضروري لاستمرار تبادل المصالح بين الأمتين المتجاورتين ، وحتى حينما كانت الرسالة تتجه إلى ملوك المغرب فإنها -في الحقيقة- تتخذ ذلك المسلك للمحافظة على مصلحة الأندلسيين ، لأنها -في الغالب- لا تتجه إلى المغرب إلا حينما يختل التوازن بين الدولة الإسلامية وجاراتها من الدول النصرانية اختلالا يضر بمصالح الأندلسيين ، أو يهدد وجودهم ، وهذا لا يقع ، عادة ، إلا حينما تفشل الدبلوماسية في أداء وظيفتها التلطيفية بين طرفي المعادلة الأندلسية ، كما حدث ذلك حينما اختل التوازن في عهد ملوك الطوائف لصالح ألفونسو السادس ، أو حينما كان يختل في عهد ملوك بني الأحمر من حين لآخر .

وإذا كانت الرسالة الدبلوماسية في الأندلس قد بدأت بداية بسيطة -كما رأينا في نماذج أوائل العصر-فإنها قد اضطرت مع الزمن إلى تكييف هيكلها ليتلاءم مع التطور المستمر لمتطلبات وظيفتها ،ولم تكد تتجاوز عتبة القرن الخامس حتى اتضحت معالم هيكلها واستقرت معظم قواعدها.

وقد حاولت هذه الرسالة أن تؤدي مهمتها الحضارية -كوسيلة من وسائل الاتصال والحوار الهادئ بين الأمم-بلغة راقية تكسوها اللباقة و يجللها هدوء الاتزان ، ولم تتخل عن لباقتها و هدوئها إلا في حالات نادرة ، مثلما حدث في الرسائل التي تبودلت بين ملوك الطوائف و ألفونسو السادس.

وإذا كانت لغة هذه الرسالة قد بدأت بسيطة تقنع من التراكيب بما يؤدي وظيفتها التبليغية ، فإنها قد تطورت مع الزمن ، بحيث لم تكد تتجاوز القرن

الخامس حتى تجاوزت معه مرحلة التراكيب الضرورية البسيطة ، وابتدعت لنفسها أنماطا من التراكيب التشكيلية ؛ التي اكتست فيها الوظيفة التبليغية بالكثير من زخارف الصنعة -خاصة في مقدمة الرسالة - و ظهرت أكثر أناقة و جمالا مما كانت عليه في أوائل العصر ، بل تجاوزت ذلك إلى اكتساب شيئ من القدرات التعبيرية ، في بعض الأحيان .

المراجع و الهوامش

(1) ينظر : أبو هيف ، علي صادق. القانون الدبلوماسي.ط 2. الأسكندرية : منشأة المعارف ، 1967 م ص ص 10 - 12

(2) فوق العادة ، سموحي . معجم الدبلوماسية و الشؤون الدولية . بيروت : مكتبة لبنان ، 1986 م. ص 127

(3) larousse, grand larousse encyclopédique. en dix volumes. 1977. tome 4éme art ; Diplomatie Paris, .

(4) أبو هيف. المرجع السابق . ص 87

(5) المقري ، أحمد بن محمد. نفح الطيب . تحقيق : إحسان عباس . بيروت : دار صادر ، 1968 م . جـ 4، ص 322. و المقصود بالوزير هنا ، هو رئيس الحكومة أو الوزير الأول .

(6) المقري ، أحمد بن محمد. أزهار الرياض في أخبار عياض. تحقيق : مصطفى السقا و أخرين. القاهرة : 1939 م .جـ1، ص ص 72-83.

(7) نفسه . ص ص 108 - 115

(8)ابن محمد ، علي . النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس. ط 1. بيروت : دار الغرب الإسلامي ، 1190 م . حـ 2 ، ص 482 .

(9) الضبي ، أحمد بن عميرة . بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل

الأندلس. طبعة ريبيرا . مدريد : 1884 ، 1885 م. ص 259.

(10) عنان ، محمد عبد الله . دولة الرسلام في الأندلس .ط 3. القاهرة : مكتبة الخانجي ، 1988م . ع 1 ، ق 1 ، ص 199 .

(11) هو تيوفيلس théophile بن ميخائيل الثاني من الأسرة الفريجيانية ، حكم الإمبراطورية البيزنطية من 829إلى 842 م وهو الذي هزمه المعتصم العباسي في موقعة عمورية الشهيرة.

(Mourre ,Michel)

Dictionnaire encyclopédique d'histoire (t.z) art : théophile

(12) بروفنسال ، ليفي. الحضارة العربية في اسبانيا. ترجمة : الطاهر أحمد مكي. ط2.، دار المعارف بمصر ، 1985. ص 103.

(13) حمادة ، محمد ماهر . الوثائق السياسية والإدارية في الأندلس و شمالي إفريقيا . ط1 . بيروت : مؤسسة الرسالة ، 1980 م. ص 146

(14) الكلاعي ، محمد بن عبد الغفور . إحكام صنعة الكلام . تحقيق : محمد رضوان الداية. بيروت : دار الثقافة ، 1966م . ص ص51 – 54.

(15)نفسه . ص ص 55 – 56.

(16) نفسه ، ص ص 56 – 58.

(17)توات ، الطاهر محمد . أدب الرسائل في المغرب العربي – في القرنين السابع و الثامن . الجزائر : ديوان المطبوعات الجامعية ، 1993 م. ص 390

(18) ابن منظور ، محمد . لسان العرب . تحقيق : عبد الله علي الكبير و آخرين. ط 3. دار المعارف بمصر . مادة : (صلا) 22.

(19) مجهول. كتاب الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية . تحقيق : سهيل زكار ، وعبد القادر زمامة. ط1. الدا البيضاء : دار الرشاد والحديثة ، 1979 م . ص 45.

(20)ابن محمد ، علي . المرجع السابق . 2 : 482 ، 483 .

(21) الكلاعي . المرجع السابق . ص 53

(22)هو خايمي الثاني (Jacques II) بن بيدرو الثالث ، خلف أخاه ألفونسو الثالث على عرش أراغون سنة 1291 و توفي سنة 1327 م

(Mourre.Ibid. tome (g.j) art jacques)

(23) أرسلان ، الأمير شكيب . الحلل السندسية في الأخبار و الآثار الأندلسية . بيروت : دار مكتبة الحياة. جـ 2 ، ص ص 286 – 289 .

(24) هو الملك بيدر و الرابع (Pierre IV) بن ألفونسو الرابع و خليفته على عرش أراغون منذ سنة 1336 إلى 1387 م.

(Mourre. Ibid. tome (N.P) art : pierre)

(25) أرسلان. المرجع السابق. 2 : 234 ، 235.

(26)نفسه. ص ص 241 ، 242.

(27) نفسه . ص ص 290 – 324.

(28) المقصود بالملك القشتالي ، هنا و هوفرناندو الثالث ، وقد راسله أبو جميل بعد أن سقطت دولته ببلنسية سنة 636 هـ ، ونزح إلى مرسية .

(29) القلقشندي ، أبو العباس . صبح الأعشى في صناعة الإنشاء . المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و الطباعة و النشر ، 1963 . جـ 7 . ص 116.

(30) الكلاعي. المرجع السابق . ص ص 84 –85 .

(31) محمد ، فاضل زكي . الدبلوماسية في النظرية و التطبيق. ط2 . بغداد : وزارة الثقافة و الإرشاد ، 1968 م . ص 97 .

(32)ألفونسو السادس ، هو ألفونسو بن فرناندو الأول . عينه أبوه على رأس مملكة ليون سنة 1064 م ، ثم استولى على مملكتي قشتالة و البرتغال. عاصر ملوك الطوائف و المرابطين ، وتوفي سنة 1109 :. (عنان . دول الطوائف . ص ص 375 – 387)

(Mourre .Ibid. tome (A.B) art :

Alphonse)

(33) مجهول . الحلل الموشية . ص ص 39 – 40

(34) مجهول . الذخيرة السنية في تاريخ الدولة المرينية . نشر : محمد بن أبي شنب . الجزائر : 1920 م . ص ص 159 – 161

(35) القلقشندي . المرجع المذكور . 7 : 39

(36)نفسه . 7: 56

(37)ابن الخطيب ، لسان الدين . ريحانة الكتاب و نجعة المنتاب . تحقيق : محمد عبد الله عنان . ط1. القاهرة : مكتبة الخانجي ، 1980 م جـ1. ص 127

(38) نفسه . 1 : 330

(39)نفسه . 1 : 269 – 270

(40)هو ألفونسو بن فرناندو ، ولكنه نسب نفسه ، هنا ، إلى جده سانشو الكبير على سبيل الافتخار.

(41) مجهول . الحلل الموشية ، ص ص 38 ، 39

(42) حمادة ، محمد ماهر . المرجع السابق . ص 256

(43)هو ألفونسو الثامن الملقب بالنبيل خلف أباه سانشو ، وهو صبي عل عرش قشتالة التي حكمها من 1158إلى1214م،وهو الذي هزم الموحدين في موقعة العقاب المشؤومة سنة 609هـ(مور .نفسه،مادة ألفونس).

(44) ابن خلكان ، أحمد بن محمد .وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان .تحقيق : إحسان عباس .بيروت :دار صادر ، 1977م.ج7،ص ص7،6.

(45)أظنه خايمي الأول بن بيدرو الثاني ، لأنه هو الذي نازعه عماه سانشو و فرناندو ، ولكنه تغلب عليهما في الأخير (عنان . نهاية الأندلس . ص 91)

(46) القلقشندي . المرجع السابق . 6 : 534 ، 535

(47) أرسلان . المرجع السابق . 2 : 304 ، 305

(48) ابن الخطيب . ريحانة الكتاب. 1 : 286

(50،49) أرسلان . المرجع السابق . 2: 235 ، 239 ، 323 ....

(51)لكلاعي . المرجع السابق . ص 58

(52) أرسلان . الحلل السندسية . 2 : 299

(53) نفسه . 2 : 235 ، 239 ، 243 ، 321

(54) نفسه ، 2 : 323

(55)مجهول . الحلل الموشية . ص 37

(56)حمادة ، محمد ماهر . المرجع السابق ص ص 148 ، 149

(57)ابن بسام ، علي . الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة . تحقيق : إحسان عباس . ليبيا – تونس : الدار العربية للكتاب ، 1978م .2 / 2 : 655 ، 656

(58)مجهول . الحلل الموشية . ص 46

(59)هو ألفونسو الرابع (Alphonse IV) بن خايمي الثاني و خليفته على عرش أراغون ، حكم من سنة 1327 إلى 1336 (Mourre. Ibid. tome (A.B) art : Alphonse)

(60) أرسلان . المرجع المذكور . 2235 ، 239

(61) مجهول . الحلل الموشية . ص 48

(62)أرسلان . المرجع السابق . 2 : 292 ، 294 ، 304 ، 305، 306،.....

(63)ابن الخطيب . ريحانة الكتاب. 1 : 146 ، 151 ، 152 ، 159 ...

(64) نفسه . 1 : 134 ، 139

(65) أرسلان . المرجع المذكور . 2 : 229 ، 325

(66)مجهول . الحلل الموشية . ص 41

(67) مبارك ، زكي . النثر الفني في القرن الرابع . القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، جـ1 ، ص 68.

(68)ابن بسام . الذخيرة . 3 / 1 : 174.

(69) أرسلان . المرجع المذكور . 2 : 232

(70) ابن الخطيب . ريحانة الكتاب. 1 : 375 ، 376

(71) و منها رسالته في استنهاض أحد سلاطين بني مرين أيضا ؛ التي تركبت عبارة الانتقال فيها من عشرين جملة (نفح الطيب . 4 : 412 ، 413)

(72) ضيف ، شوقي .الفن و مذاهبه في النثر العربي . ط 5. دار المعارف بمصر . ص 334

(73) ضيف ، شوقي . المرجع المذكور . ص ص 9 ، 10

(74) ابن محمد ، علي . المرجع السابق . 2 : 633 ، 646

(75) نفسه . 2 : 654

(76) مجهول . الحلل الموشية . ص ص 39 – 41

(77) ابن بسام. الذخيرة . 3 / 2 : 655

(78) مجهول . الحلل الموشية . ص ص 46 – 48

(79) ابن الخطيب . اللمحة البدرية في الدولة النصرية . تحقيق : لجنة إحياء التراث العربي . ط 3. بيروت : دار الآفاق الجديدة ، 1980م ص ص 61 – 104

(80) ابن بسام . الذخيرة . 3 / 1 : 175 ، 176

(81) شباط ، فؤاد . الدبلوماسية . ط 7. دمشق : جامعة دمشق ، 1993 . ص 170 .

*الدكتور الربعي بن سلامة أستاذ محاضر بمعهد الآداب و اللغة العربية جامعة قسنطينة–الجزائر–

مقدمة الشيب والشباب
في
أراجيز رؤبة بن العجاج

الدكتور: حسن كاتب
كلية الآداب واللغات - قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة منتوري قسنطينة

توطئة

درج الشعراء منذ أن استقرت رسوم القصيدة العربية ، قبيل مجيء الإسلام ، على تصدير قصائدهم ، في الغالب بمقدمات يفردونها إما للوقوف على الأطلال ، وإما للنسيب ، وإما للتصوير الظعائن . غير أن ثمة منهم من أبدل هذه المقدمات بمقدمات أخرى ، كمقدمة الطيف ، ومقدمة الفروسية والفتوة ، ومقدمة الشكوى من الهم والليل ... وبطبيعة الحال فإن هذه المقدمات كانت أقل انتشارا وذيوعا من سابقاتها . ومقدمةالشيب والشباب واحدة من هذه المقدمات الثانوية التي افتتح بها لفيف من الشعراء قصائدهم . وإذا كان المرزباني يعد عمرو بن قميئة أول من بكى شبابه (1) ، فإن هذه الدعوى فيها نظر ، إذ من العسير تعيين من هو السابق إلى طرق هذا الموضوع وفتح باب القول فيه ، ومن المتعذر وضع اليد علي بواكره الأولى ، حيث إن الأمر يتعلق بالتأريخ الدقيق لميلاد ظاهرة فنية ، والظواهر الفنية لا يصنعها أفراد بأعيانهم ، وإنما يتظاهر على صناعتها جيل بأكمله ، وهو ما يتعذر الإلمام به بقدر واف من الدقة . غير أنه ينبغي التأكيد على أن المرزباني لم يكن يتحدث عن موضوع الشيب والشباب بوصفه مقدمة ، وإنما كان يتحدث عنه بوصفه موضوعا شعريا فحسب . ولا يفوتنا أن نشير في هذا الصدد إلي أن القدماء سجلوا أن المعمرين من الشعراءكان لهم قدر وافر من الشعر الذي يتناول هذا الموضوع ؛ وبالفعل فإن ما يتضمنه كتاب المعمرين والوصايا (2) وأمالي الشريف المرتضي (3) ، يؤكد ذلك . وذلك أمر طبيعي عند هؤلاد المعمرين الذين خبروا الخياة فعركتهم ، ثم انتهي بهم المطاف إلى أرذل العمر

---

(1) المرزباني (أبوعبيد الله مخمد بن عمران) : معجم الشعراء . تحقيق عبد الستار أحمد فراج . مكتبةالنوري . دمشق . بدون تاريخ . ص 4 .

(2) يراجع : السجستاني (أبو حاتم سهل بن محمد) : كتاب المعمرين والوصايا. تحقيق عبد المنعم عامر .مطبعة عيسى البابي الخلبي . القاهرة . 1961 .

(3) يراجع : الشريف المرتضى (علي بن الحسين) :غرر الفوائد ودرر القلائ (الشهير بأمالي المرتضى) تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . دار الكتاب العربي . بيروت . ط 2 . 1967 .

، فلم يبق أمامهم إلا أن ينزووا في ركن يجترون ذكرياتهم الغابرة، ويوازنون ، بعين الآسف ، بين حاضرهم البئيس وماضيهم الجميل المولي إلي غير رجعة . هذا عن حديث الشيب والشباب بوصفه موضوعا شعريا ، أما إذا رمنا تناوله بوصفه مقدمة فإن لنا أن نسجل أن وجود العديد من مقدمات الشيب والشباب في دواوين بعض قدماء شعراء ما قبل الإسلام يشير ، بلا ريب ، إلى أن هذه المقدمة عريقة ، وربما كانت قد عرفت طريقها إلى الوجود مع اكتمال نضج القصيدة العربية وتحدد معالم هيكلها وبنيتها ، على يد أوائل من وصلنا شعرهم من الرواد .

ولقد عقد المستشرق كارل بروكلمان لواء زعامة هذا الصنف من المقدمات لسلامة بن جندل الذي «استعاض (...) عن النسيب ببكاء الشباب ، فعكس ترتيب الشعر العادي وأجاد ، وإن لم يترك صدى فيمن بعده» (4) ؛ ولكن ما يتضمنه ديوان الأعشى من مقدمات عامرة بأحاديث الشيب والشباب يجعله الأحق بهذه المنزلة ، فضلا عن أن ذلك أيضا ينطوي على دلالات تناقض دعوى بروكلمان المقرِّرة أن سلامة بن جندل لم يكن له أثر في الذين جاؤوا من بعده . ولعل في افتتاح عدد من شعراء المفضليات قصائدهم بحديث الشيب والشباب ما يجعل ملاحظة بروكلمان غير مستندة إلى أساس من الاستقراء الدقيق . وإذا كان الأعشى كما سبق يقف على رأس شعراء ما قبل الإسلام في هذه المقدمة ، فإن النمر بن تولب العكلي يمكن أن يعد أبرز المخضرمين الذين التفتوا إلى هذه المقدمة وافتتحوا بها بعض قصائدهم (5) . أما في العهد الأموي فلا ريب في أن رؤبة بن العجاج هو صاحب القدح المجلى فيها . ومع أن أكثر من باحث قد سجل هذه الحقيقة فإنهم جميعا لم يتمكنوا من

---

(4) بروكلمان (كارل) : تاريخ الأدب العربي . ترجمة عبد الحليم النجار . دار المعارف . القاهرة . ط5. 1983. 1 / 59.

(5) وردت نماذج من ذلك في ص 376 – 377 من الرسالة الموسومة بـ "القيم الخلقية في شعر حاتم الطائي والنمر بن تولب ومسكين الدارمي" . وقد تقدم بها صاحب هذا البحث لنيل درجة الماجستير من معهد الآداب – جامعة قسنطينة . سنة 1986.

تقديرها حق قدرها من خلال استكناه أبعاد هذه المقدمات لديه والوقوف عند دلالاتها ، وربما كان مرجع ذلك نظرة الازدراء التي ابتلي بها الرجز منذ عهد مبكر من تاريخ الشعر العربي ، والتي جعلت الراجز في نظر النقاد – ورؤبة متمحض للرجز كما هو معلوم – أدنى منزلة من الشاعر الذي يصب قصائده في قوالب من بحور الشعر العربي الأخرى ، حتى إن المعري ، لم يجد – في رسالة غفرانه – غضاضة في أن يسكن الرجاز منازل ليس لها سموق المنازل التي يسكنها غيرهم من الشعراء ، معللا ذلك بكون الرجاز قد قصروا فقصر بهم! (6) ، لا بل إنه لخص موقفه هذا من الرجز في بيت قال فيه :

مَنْ لَمْ يَنَلْ فِي القَوْلِ رُتْبَةَ شَاعِرٍ تَقْنَعَ فِي نَظْمٍ بِرُتْبَةِ رَاجِزٍ! (7)

فكيف تبدو هذه المقدمة عند رؤبة ؟

مكانة مقدمة الشيب والشباب في رجزه :

باديء ذي بدء لا مناص من الإشارة إلى أن رؤبة قد افتتح بهذه المقدمة ثلاث عشرة أرجوزة من أراجيزه ، وهو ما يمثل نسبة 19.11 ٪ من مجموع أراجيزه البالغ عددها – بالجمع بين روايتي ابن حبيب والسكري لديوانه – 68 أرجوزة ، بينما تمثل نسبة 48.14٪ من مجموع أراجيزه الإحدى والأربعين المفتتحة بمقدمات (8) . وفضلا عن ذلك فإنه تطرق إلى موضوع

---

(6) المعري (أبو العلاء) : رسالة الغفران . تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) . دار المعارف . القاهرة . ط 2. بدون تاريخ . ص 366.

(7) المعري (أبو العلاء) : لزوم ما يلزم . دار بيروت للطباعة والنشر . بيروت . بدون تاريخ . ص 628.

(8) لم يفتتح رؤبة 27 أرجوزة بأي نوع من المقدمات ، وذلك ما يمثل نسبة 39.70٪ من مجموع أراجيزه الواردة في ديوانه (بالجمع بين روايتي محمد بن حبيب والسكري) . وقد اعتمدنا في هذا البحث على روايتي ديوانه ، وكلاهما ما يزال مخطوطا . ونسخ الرواية الأولى ، رواية ابن حبيب ، أربعة .

أولاها محفوظة في مكتبة عارف حكمت بالمدينة المنورة تحت رقم 84 ، وثانيتها محفوظة في المكتبة الوطنية الجامعية بسترلسبورغ في فرنسا ، تحت رقم 313 ، والثالثة والرابعة فمحفوظتان في دار الكتب القومية بمصر تحت رقمي 519 أدب ، 49 أدب ش . بينما لا توجد من الرواية الثانية ، رواية السكري ، إلا نسختان أولاهما محفوظة في دار الكتب القومية بمصر تحت رقم 516 أدب ، وثانيتهما في المكتبة الوطنية الجامعية بسترلسبورغ في فرنسا ، بدون رقم .

الشيب والشباب في ثنايا العديد من أراجيزه ، عقب مقدمات أخرى ذات مضمون مغاير . غير أنه يجدر التنبيه إلى أن هذه المقدمة ، رغم هذه المكانة المرموقة التي لها في رجز رؤبة ، تظل من حيث كثرة الورود تحتل المرتبة الثانية عقب المقدمة الطللية ، كما يتبين من الجدول البياني الآتي :

نوع المقدمة	عدد أراجيزها	نسبتها المائوية (9)
بلا مقدمة	27	٪39.70
الطللية	16	٪23.52
الشيب والشباب	13	٪13.11
الغزلية	06	٪08.82
الشكوى من الهم والليل	03	٪04.41
الدعاء والابتهال	02	٪02.94
الطيف	01	٪01.47

جدول بياني لأنواع المقدمات عند رؤبة

إن ما ورد في هذا الجدول البياني بخصوص موقع كل من المقدمة الطللية والغزلية في رجز رؤبة ، حيث تفوقت المقدمة الطللية على نظيرتها مقدمة الشيب والشباب تفوقا واضحا ، مخالف لما انتهى إليه الدكتور وهب

(9) حسبت النسب المائوية بالاستناد إلى أن مجموع أراجيزه هو 68 أرجوزة ، بالجمع بين روايتي محمد بن حبيب والسكري لديوانه .

(10) رومية (وهب) : قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد . منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي . دمشق. 1981 . ص 383.

رومية من حكم بأن هذه المقدمة هي « أكثر المقدمات دورانا في هذه المدائح ، وهي أيضا أوسع المقدمات وأغناها بالتفاصيل والجزئيات ، وأكثرها احتفالا بالقص والتصوير » (10) .

إن القول بأن مقدمة الشيب والشباب هي أكثر المقدمات حضورا في أراجيز رؤبة أمر لا يمكن التسليم به ، لكون الاستقراء الشامل والإحصاء الدقيق لأنواع المقدمات عنده يوصل إلى نتائج مغايرة لذلك . وإذا كان الدكتور وهب رومية يخص بحكمه هذا مدائح رؤبة فانه في واقع الأمر يتحدث عن معظم رجز رؤبة ، لأن المدائح تمثل 29 . 60 ٪ من « أراجيزه ، بينما تمثل أبياتها الـ 4629 نسبة 69.03 ٪ من مجموع أبياته البالغ عددها 6705 . وحتى لو أخذنا كلامه بحرفيته واقتصرنا على استقراء أراجيزه التي أفردها للمدح دون سواها ، فإن ذلك الحكم لا يصدق عليها ، إذ تتفوق فيها هي أيضا ، المقدمة الطللية على مقدمة الشيب والشباب ، وذلك لأن تسعا (9) من مدحاته افتتحت بمقدمات طللية (وهو ما يمثل 95. 21 ٪ من مجموع هذه المدائح) ، بينما لم يفتتح بمقدمة الشيب والشباب إلا سبعا (07) من مدحاته (وهو ما يمثل 17.07 ٪ منها) . أما الشطر الثاني من مقولته ، أعني نعت هذه المقدمة بأنها « أوسع المقدمات وأغناها بالتفاصيل والجزئيات وأكثرها احتفالا بالقص والتصوير » (11) فهو حكم لا يسع الباحث إلا أن يقره ويؤيده استنادا إلى ما تؤكده الدراسة المتأنية لهذا الضرب من المقدمات عنده .

مظاهر الشيب وانعكاساته :

يلاحظ ، للوهلة الأولى ، من حيث الصياغة ، أن رؤبة يفتتح تسعا من مقدمات الشيب والشباب في أراجيزه بجمل فعلية مصدرة بالفعل الماضي ، وهو ما يمثل 69.23 ٪ من مجموع مقدمات الشيب والشباب عنده ، كما يفتتح

(11) المرجع السابق . ص 383.

بالنداء ثلاثا أخر تمثل 23.07٪ . وليس في مقدماته هذه إلا واحدة مفتتحة بالاستفهام ، وهو ما يمثل 07.69٪ من مجموع مقدمات الشيب والشباب لديه . وما من ريب في أن هذه النسبة العالية من الفعل الماضي الذي صدرت به هذه المقدمة في رجزه تنطوي على دلالة قاطعة على أن رؤبة في هذه المرحلة المتأخرة من عمره مشدود برباط قوي إلى الماضي ، ينكفئ إليه ويتنفس برئته متفيئا ظلاله الوارفة هروبا من واقعه المر ، واقع شيخوخة ثقيلة ألقت عليه أوصابها وناءت عليه بكلكلها فانقلبت الحياة عنده عبئا ثقيلا ... وهذا هو السبب الذي حدا به إلى أن يتمنى بيع الشيب وشراء الشباب بدلا منه ، ولكن من يقبل بيع الشباب بالشيب؟ (12).

ويؤكد رؤبة في موضع آخر أن تمني عودة أيام الصبا البهيجة مجرد أمان لا تعدو أن تكون أحلام يقظة ، كما أن الشيب ثمنه بخس ، وشراءه تجارة خاسرة لا يُقْدِمُ عليها غير تاجر مفلس غر ليس بذي حذق بأصول البيع والشراء (13) . ولا يلبث أن يضيف في موضع آخر أن الشباب لو كان بضاعة للبيع لنفق ، بخلاف الشيب الذي لا سوق له ، بل إن مجرد سوم الشيب معرة وخزي ! (14) ويُجري ، في أرجوزة أخرى ، حوارا مطولا مع صاحبة له راعها ما آل إليه حاله وما علا رأسه من صلع وتناثرِ خصلٍ من الشعر في أماكن متباعدة منه ، فراحت – وهي تتفجع كأنها قد أبصرت ميتا – تقترح عليه إحدى سبيلين : إما مداواة الرأس ، وإما تغطيته بقناع يحجب عن الناس منظره الكريه ، فما كان منه إلا أن أجابها – محاولا إخفاء حسرة تند عنه – بأنه ليس ثمة دواء شاف من الشيب ، لا بل إن الأطباء أنفسهم – وهم الذين قد يدفعهم حرصهم وطمعهم إلى بذل أقصى ما في وسعهم لعلاجه – ليس بمقدورهم أن يردوا هذا الشيب أو أن يصدوا زحفه الغلاب (15) ! وتستوقفنا لدى الكلام عن وصفه لصلعه ونهاب معظم شعره صورة طريفة ، ذلك أنه – في معرض إظهار مدى خلو رأسه من

(12) مخطوط ديوان رؤبة برواية السكري وشرحه . الأرجوزة : 59 ، الأبيات : من 37 إلى 41 .

(13) المصدر نفسه . الأرجوزة : 47 ، الأبيات : من 1 إلى 8 .

(14) مخطوط ديوان رؤبة برواية محمد بن حبيب وشرحه . الأرجوزة : 1 ، الأبيات : من 31 إلى 33 .

(15) المصدر نفسه . الأرجوزة : 14 ، الأبيات : من 25 إلى 34 .

الشعر – سلك مسلكا فريدا في التعبير عن ذلك ، إذ قال إن جبهته ليست موطنا مناسبا يلوذ به القمل ويَسْتَكِنُّ فيه ، وأن صاحبته ، إن أرادت فَلْيَهَا ، لم تجد ما تَفْلِي ، فهي من ثم ، ليست بذات شعر كثيف ، بل إنها لا شعر فيها أصلا يمكن أن تختفي فيه هذه الكائنات الطفيلية ! يقول :

لَمَّا رَأَتْ جَبْهَةَ رَأْسٍ صَعْلِ إِذَا فَلَتْهَا لَمْ تَجِدْ مَا تَفْلِي
جَلْحَاءَ لَيْسَتْ مُسْتَغَاثَ القَمْلِ ...(16)

وقريب من هذا التعبير ، كنايته ، في موضع آخر ، عن شدة صلعه بكون البراغث لا تثبت على رأسه ، بل تنزلق منه وتهوي متناثرة عنه لفرط ملسه ، بسبب خلوه من الشعر ، حتى ليبدو هذا الرأس وكأن عابثا عبث به فأفسده ! (17) .

وليس الصلع هو التغير الوحيد الذي يجعله رؤبة مظهرا من مظاهر شيخوخته ، بل هناك الشيب أيضا ، ذلك الوشاح الأبيض الذي يغطي رأسه كله فيضطره إلى أن يعمد إلى ستر هذا البياض غير المرغوب فيه بالحناء (18) .

ومن المظاهر الجسدية المعبرة عن الشيخوخة التي توقف عندها رؤبة بطء المشي وتعثر السير (19) . واستخدم ، في موضع آخر (20) ، للتعبير عن هذا التحول الذي اعترى سيره ، اسمين يطلقان على ضربين من ضروب سير الإبل ، وهما العَنَق (وهو سير سريع)(21) ، والرَّسِيم (وهو سير دون

(16) المصدر نفسه ، الأرجوزة : 19 ، الأبيات : من 8 إلى 15 . صعل : دقيق . جلحاء : ليس فيها شعر .

(17) المصدر السابق. الأرجوزة : 23 ، الأبيات : من 10 إلى 12.

(18) المصدر نفسه . الأرجوزة : 36 ، البيتان : 43 ، 44.

(19) المصدر نفسه . الأرجوزة : 13 ، البيتان : 7 ، 8 .

(20) المصدر نفسه . الأرجوزة : 34 ، البيتان : 7 ، 8 .

(21) في الصحاح للجوهري (عنق – 4 / 1533) : والعنق : ضرب من سير الدابة والإبل ، وهو سير مسبطر .

يراجع : الجوهري (إسماعيل بن حماد) : الصحاح – تاج اللغة وصحاح العربية –. تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار . دار العلم للملايين . بيروت . ط3 . 1984.

العنق)(22) . وإلى جانب تباطؤ السير يورد رؤبة مظاهر أخرى من مظاهر الشيخوخة ، منها اعوجاج العظام وهشاشتها (23) ، وتغضن الجلد (24) ، وتساقط الأسنان (25) . ليخلص إلى القول إن الوهن قد دب في كل أوصاله ، وإن جسمه قد نحل وجلده قد خشن بعد أن كان غضا طريا (26) .

ولا شك في أن هذه التغيرات التي أصابت جسده من جراء الشيخوخة كانت لها آثارها العميقة في نفسه . لقد بدأ الإحساس بقرب النهاية الحتمية يغمره ويطبع كل تصرفاته . وهذا الإحساس المرير هو الذي دفعه دفعا إلى اعتزال الناس واحتباس نفسه في بيته قعيدا فيه لا يفارقه إلا لماما ، وما كان هذا ديدنه من قبل ، فحق لصاحبته إذن أن تعجب لهذا التحول الغريب !

وَعَجِبَتْ مِنْ ذَاكَ أُمُّ هَنَّادْ   لَمَّا رَأَتْنِي رَاضِيًا بِالإِهْمَادْ

لا أَتَنَحَّى قَاعِدًا فِي الْقُعَّادْ (27)

ويؤكد رؤية أن عزلته هذه كاملة ، وهي لا تتمثل في لزومه بيته فقط ، بل تمتد لتتجسد في صمت عميق فرضه على نفسه ، إذا ما جمعه مجلس بأي من الناس (28). ويوظف في موضع آخر المفارقة بين ما آل إليه أمره في آخر عمره ، وبين ما تقدم من حاله في شبابه المنصرم ، ليصور استغراقه في اللهو واللعب أيام شبابه ، فيذكر أن الغواني لما رأين ما آل إليه في آخر عمره من تأله وبُعْدٍ عن مخالطة النساء سَبَّحْنَ واسترجعن تعبيرا عن تعجبهن وعدم

---

(22) في الصحاح للجوهري (رسم - 5 / 1933) : والرسيم : ضرب من سير الإبل ، وهو فوق الذميل . ولكن في فقه اللغة وأسرار العربية للثعالبي ص 127 ، نقلا عن الأصعمي ، خلاف ذلك ، ففيه : « العنق ، من السير ، المسبطر ، فإذا ارتفع عنه قليلا فهو التزيد ، فإذا ارتفع عن ذلك فهو الزميل (لعلها مصحفة ، صوابها : الذميل) ، فإذا ارتفع عن ذلك فهو الرسيم ... » يراجع : الثعالبي (أبو منصور) : فقه اللغة وأسرار العربية . منشورات دار مكتبة الحياة . بيروت . بدون تاريخ .

(23) مخطوط ديوان رؤبة برواية السكري وشرحه . الأرجوزة : 61 ، الأبيات : من 5 إلى 8.

(24) مخطوط ديوان رؤبة برواية محمد بن حبيب وشرحه . الأرجوزة : 13 ، الأبيات : من 3 إلى 5.

(25) مخطوط ديوان رؤبة برواية السكري وشرحه. الأرجوزة : 44 ، البيتان : 3، 4.

(26) مخطوط ديوان رؤبة برواية محمد بن حبيب وشرحه . الأرجوزة : 22، الأبيات : من 7 إلى 9.

(27) مخطوط ديوان رؤبة برواية السكري وشرحه . الأرجوزة : 53 ، الأبيات : من 7 إلى 9.

(28) مخطوط ديوان رؤبة برواية محمد بن حبيب وشرحه . الأرجوزة : 9 ، البيتان : 17 ، 18.

توقعهن لهذا التحول الذي لايصدقه كل من كان يعرف ما كان عليه من قبل من إيغال في الإقبال على اللهو والاستغراق في عوالم اللعب (29) .

ومهما يكن نمط سلوكه المعبر عن برمه بالشيخوخة وضيقه بها ، فإن رؤبة يؤكد أن الآثارالتى تركتها الشيخوخة في نفسه بعيدة الغور ، وأنها ليست متولد ة من طبيعة الشيخوخة ذاتها أو مظاهرها الجسدية وما ألحقته به من تغيرات فيزيولوجية فحسب ، بل هي ناجمة أيضا ، عن تغير مواقف الناس منه وتبدل معاملتهم له . إن الانعكاسات الاجتماعية للشيخوخة تتمثل ، على الخصوص ، في ازوْرار الناس عنه ، الأباعد منهم والأقربين على السواء . وفي هذا الصدد وجدناه يركز على موقف النساء منه ، شأنه شأن كثير من الشعراء القدماء الذين تناولوا موضوع الشيب ، منذ علقمة بن عبدة القائل :

إِذَا شَابَ رَأْسُ الْمَرْءِ أَوْ قَلَّ مَالُهُ   فَلَيْسَ لَهُ فِي وُدِّهِنَّ نَصِيبُ (30)

ويبلغ هذا الجفاء غايته القصوى حين يتحدث عن أيام غابرة كان فيها مناديه يحرص على أن يسميه باسمه تقربا منه وتحببا إليه ، مما يشير ضمنا إلى أن الأمر مختلف الآن ، حتى لكأن مجرد ذكر اسمه أضحى باعثا للنفور ، أو مجلبة للعار ! يقول :

أَيَّامَ يَدْعُو مَنْ دَعَانِي بِاسْمِي (31)

وهذا الانقلاب الذي يصيب علاقته بأقرب الناس إليه ، ممثلا في تجنب مناداته باسمه ، أو استعمال تسميات بديلة فيها إيحاء بكبر سنه وذهاب شبابه الذي كان يرغب النساء فيه ، يذكرنا بما أخذه زهير بن أبي سلمى على العذارى من دعوتهن إياه في خريف عمره عَمًّا ، وهو ما استهجنه ورأى فيه إيماء إلى إعراضهن عنه ، لانقضاء شبابه الغض وزوال نضارته ، حيث قال :

---

(29) المصدر نفسه . الأرجوزة : 12، الأبيات : من 7 إلى 13.

(30) الضبي (المفضل بن محمد بن يعلى): المفضليات . تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون . دار المعارف . القاهرة . ط7. 1983. ص 392.

(31) المصدر السابق. الأرجوزة : 38، البيت: 11.

وَقَالَ الْعَذَارَى إِنَّمَا أَنْتَ عَمُّنَا وَكَانَ الشَّبَابُ كَالْخَلِيطِ نُزَايِلُهْ (32)

أو بما نعاه النمر بن تولب العكلي على صاحباته من تسميته عمهن ، مع أنهن كن من قبل لا يناديته إلا باسمه مجردا من كل النعوت ، حيث قال معبرا عن تذمره من مسلكهن :

دَعَانِي الْعَذَارَى عَمَّهُنَّ وَخِلْتُنِي لِيَ اسْمٌ ، فَلا أُدْعَى بِهِ ، وَهْوَ أَوَّلُ (33)

علما بأنه نعى عليهن ، في قصيدة أخرى ، نعته بالشيخ ، فقال ، في معرض تعداده لمظاهر شيخوخته :

وَتَسْمِيَتِي شَيْخًا وَقَدْ كَانَ قَبْلَهُ لِيَ اسْمٌ فَلا أُدْعَى بِهِ وَهْوَ أَوَّلُ (34)

إن الدهر ، في نظر رؤبة ، مطارد للانسان ، يهوي بالشاب الغض ، بكل عجلة ، فيقذف به في غيابة حفرة عميقة يتردى فيها ويستقر في أعماقها لتكون له مضجعا . وعليه فالدنيا ، بالنسبة لكل من يلي بنوائبها فاكتشف حقيقتها ووجهها الصحيح ، ليست إلا بمثابة ضبابة عابرة لا تلبث أن تنقشع ، أو هي زرع طال واستوى على سوقه وغدا حسنه يخلب الأبصار ، فآن أوان حصاده ! يقول :

وَالدَّهْرُ يَهْوِي بِالْفَتَى مَا أَسْرَعَا إِلَى رَدَى غَوْلٍ تَصِيرُ الْمَضْجَعَا
وَمَثَلُ الدُّنْيَا لِمَنْ تَرَوَّعَا ضَبَابَةٌ لا بُدَّ أَنْ تَقَشَّعَا
أَوْ حَصْدُ حَصْدٍ بَعْدَ زَرْعٍ أَزْرَعَا (35)

ومن الجلي أن تشبيه رؤبة هذا يذكرنا بالمثل الذي ضربه الكتاب العزيز للحياة الدنيا ، حيث قال الله تعالى : (إِنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الأَمْوَالِ وَالأَوْلادِ كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ

---

(32) ابن أبي سلمى (زهير) : ديوان زهير بن أبي سلمى - دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت - 1982 - ص 64.

(33) ابن تولب (النمر - العكلي) : شعر النمر بن تولب العكلي - صنعة نوري حمودي القيسي - مطبعة المعارف - بغداد - 1968 - ص 88.

(34) المصدر نفسه - ص 18.

(35) مخطوط ديوان رؤبة برواية محمد بن حبيب وشرحه - الأرجوزة : 21 - الأبيات : من 21 إلى 25.

نَبَاتُهُ ، ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَراً ، ثُمَّ يَكُونُ حُطَامًا ، وَفِي الآخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَغْفِرَةٌ مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٌ ، وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إلا مَتَاعُ الْغُرُورِ) (36) .

وليس الأثر الإسلامي في تأملات رؤبة هذه منحصرا في هذا النموذج فحسب ، بل هو يتجلى في موطن آخر يتحدث فيه رؤبة عما سيجده المرء أمامه مما ادخره ، وحسب تتابع الأيام أن يكون رادعا للمرء عن ركوب أهوائه والانسياق مع نزواته :

كَفَى بِتَكْرَارِ اللَّيَالِي زَاجِرَا   وَكُلُّ سَاعٍ يَجْتَبِي الذَّخَائِرَا (37)

وكان قبل هذه الخلاصة التي يسجلها هنا ، قد أعلن أنه أنعم النظر في الدهر وتقلباته فأدرك أنه خصم عنيد ومصارع جبار لا يقوى أحد على مصارعته مهما أوتي من دهاء ومكر ، وأنه يتقلب بالناس ويتحول بهم كل يوم من حال إلى حال ، إذ له من القدرة ما يمكنه من كسر شوكة كل عتل يصعر خده (38) .

ماض جميل وحاضر قاتم :

ومن الوسائل الأخرى التي التجأ إليها رؤبة ، للتخفيف من مرارة شعوره بقسوة هذه المرحلة التي يعيشها ، النكوص إلى الوراء وتفيؤ ظلال الماضي الوردية ، واستحضار مباهج مرحلة الشباب وتكرياتها الحلوة . ولعل أبرز ما يجسد هذا الشوق العارم إلى تلك المرحلة المنقضية من حياته دعاؤه لها بالبقاء والدوام . وقد تردد هذا الدعاء في ما لا يقل عن أربع أراجيز ، بصيغة واحدة تقريبا ، حيث قال :

لا يَبْعُدَنْ عَهْدُ الصِّبَا الْمَرْغُوسُ   لَذَّاتُهُ وَاللَّعِبُ التَّدْلِيسُ (39) .

وقال :   لا يَبْعُدَنْ عَهْدُ الشَّبَابِ الْفَيَّادْ (40)

---

(36) سورة : الحديد ، الآية : 20.

(37) مخطوط ديوان رؤبة برواية السكري وشرحه . الأرجوزة : 59 ، البيتان : 7، 8.

(38) المصدر نفسه . الأرجوزة : 59 ، الأبيات : من 3 إلى 6.

(39) المصدر السابق . الأرجوزة : 65 ، البيتان : 27 ، 28 . المرغوس : من الرغس ، وهو النماء والبركة

(40) المصدر السابق. الأرجوزة : 53 ، البيت : 18. الفياد : المتبختر .

وقال أيضا :

لا يَبْعُدَنْ عَـهْـدُ الشَّـبَـابِ الأنْـضَـرِ (41)

وقال أخيرا :

لا يُبْعِـدُ اللَّـهُ الْـغُـرَابَ الطَّـائِـرَا (42)

وإذا كان رؤبة ، في الموضع الأول ، قد نعت عهد الصبا بالبركة مبرزا لذاته وما فيه من لهو ، وجعل ، في الموضع الثاني ، الشباب أشبه بامرئ مزهو بنفسه متبختر في مشيته ، كما أبرز ، في الموضع الثالث ، نضارة هذا العهد الزاهي ، فإنه ، في الموضع الرابع ، سلك مسلكا آخر فتحدث عن "الغراب الطائر" ، مشيرا بصيغته هذه إلى سواد شعره الذي تولى إلى غير رجعة وحل محله بياض الشيب غير المرغوب فيه . ودعاؤه لشبابه ، أو لغرابه الطائر ، أن لا يبعد، على طريقة شعراء ما قبل الإسلام، وبلغتهم ، أقرب إلى الأماني والأحلام ، لأنه يدرك بعقله أن ذلك ليس له أدنى حظ للتحقق على أرض الواقع ، ولكن هل بمستطاع العواطف أن تستمع إلى صوت العقل ؟!

إن الصورة التي يقدمها رؤبة للشباب مناقضة تماما لصورة الشيخوخة التي رسمها من قبل . ويتجلى هذا التناقض في كل التفاصيل والجزئيات التي توقف عندها في الصورتين كلتيهما . إنها لوحات عامرة بضروب الحياة ، زاخرة بمظاهر الحيوية والنشاط ، يسطع فيها اللهو والمرح سطوعا شديدا . ويعمد رؤبة أحيانا إلى التمهيد لكل ما سيعرض له من تفاصيل لاحقا ، بِسَوْقِ صورة شاملة عامة لشبابه الذاهب ، بل للشباب ، أي شباب بوجه عام . من ذلك مثلا تقريره أن لريعان الشباب سمة من النشاط والخفة والحيوية ، وأنه من ثم كان من الطبيعي أن يتصف هو في شبابه بهذه الصفة ، ويكون على قدر خارق من المرح والخفة ، كأن به مَسًّا من الجنون ! يقول :

إِنَّ لِرَيْـعَانِ الشَّـبَـابِ عَـيْـهَـقَـا   كَأَنَّ بِـي مِـنْ أَلْـقِ جِـنٍّ أَوْلَـقَا (43)

---

(41) المصدر السابق . الأرجوزة : 47، البيت : 4 .

(42) المصدر السابق . الأرجوزة : 59، البيت : 20.

(43) مخطوط ديوان رؤبة برواية محمد بن حبيب وشرحه. الأرجوزة : 1 ، البيتان : 17، 18.

ويسهب في الحديث عن مظاهر الشباب ، من سواد شعر ووفرته وجماله ، وتشبيه له بالكرم (44) ، ومن طول عنق وجماله ، ومن رشاقة جسم كأنه غصن بان ، ونقاء جلد ونصاعة بشرة ، تبدو لفرط وضاءتها كأنما طليت بدهن براق (45) .

والملاحظ أن صورة الماضي الزاهية هذه ، تقترن عنده دوما - كما هو الشأن عند كل الذين عنوا بهذا الضرب من المقدمات - بصورة الحاضر القاتمة ، فلا يعرض للأولى إلا أسرعت الأخرى لتطل برأسها من ثنايا رجزه ، كأنما تريد أن تقيده وتمنعه من الانطلاق بلا ضوابط إلى آفاق الخيال والعوالم المصنوعة ، أو بالأحرى ترمي إلى إعادته إلى واقعه الذي لا يملك منه انفلاتا أو هروبا مهما اختلق لنفسه من عوالم بهيجة فاتنة ! إنه يتحدث مثلا عن لباسه المترف في شبابه ، وعن اختياله في هذه الثياب الجميلة ، ثم يضع قدمه على أرض الواقع فيشير إلى أنه في حاضره قد صار له شأن آخر ، وأضحى يكفيه ارتداء الأحلاس التي تستر الجسم فحسب ، دون أن يكون لها أدنى حظ من الرونق . فيالها من مأساة يتحول فيها المرء من النقيض إلى نقيضه ، من الترف والتنعم والرفل في أفخر الثياب إلى الشظف والزهد والاكتفاء بما حضر من ثياب ، بل الاضطرار إلى ارتداء الأحلاس والثياب الرثة التي غاية ما تؤديه تغطية الجسم فحسب ! يقول :

لَمَّا رَأَتْنِي بَعْدَمَا أَمِيسُ فِي الرَّيْطِ يَكْفِي لِبْسَتِي التَّحْلِيسُ
وَمَحَّ مِنْ لَوْنِ الثِّيَابِ الطُّوسُ (46)

وإذا كان رؤبة يحرص ، باستمرار ، على وضع صورة الماضي السعيد بإزاء صورة الحاضر الكريه ، فإن مسلكه هذا يشيء ، بلا ريب ، بطبيعة الأزمة النفسية التي كان يمر بها في هذه المرحلة المتأخرة من حياته . إن استدعاء

(44) مخطوط ديوان رؤبة برواية السكري وشرحه . الأرجوزة : 59 ، الأبيات : من 23 إلى 26.

(45) مخطوط ديوان رؤبة برواية محمد بن حبيب وشرحه . الأرجوزة : 14 ، الأبيات : من 37 إلى 43 .

(46) مخطوط ديوان رؤبة برواية السكري وشرحه. الأرجوزة : 65 ، الأبيات : من 16 إلى 18 . أميس : أتبختر . الريط : جمع ريطة ، وهي ملاءة ليست بلفقين ، كأنها نسج واحد . مح : خلق وبلي .

صورة الماضي البهيج بطريقة آلية ، بمجرد التعرض لصورة الحاضر الكئيب ، ينم عن مسعى دؤوب لتجاوز شعور عارم بالضيق وبرم بواقع بغيض يأبى مفارقه مخيلته ويتراءى له في كل زاوية من زوايا محيطه وحياته اليومية .

وفي هذا الصدد ، ومن أجل تعميق إحساسنا بهذا الانقلاب ، وابتغاء تمكيننا من إدراك طبيعة مأساته والشعور بما تنطوي عليه جوانحه من معاناة والام ، يعمد رؤبة إلى تشبيه نفسه بنسر يقدمه في صورتين متقابلتين : أولاهما يبدو فيها مهيض الجناح خائر القوى ، ناءت عليه السنون بثقلها ، وأوشك تعاقب الأزمنة أن يسقيه كأس المنية . يقول :

فَإِنْ تَـرَيْ نَسْـراً كَلِيلَ الأَنْـسُـرِ   قَدْ كَادَ يُفْنِيهِ اخْتِلافُ الأَعْصُرِ(47)...

بينما يبدو في الأخرى شديد البأس قوي النظرة ثابت الجأش تختبئ الطير منه وتندس بين النباتات الطويلة أو تتوارى خلف الحجارة المتراكبة ، غير أنها ، مع ذلك ، لا تتمكن من الإفلات منه ، إذ ينقض عليها فيذيقها من أصناف الفتك وتمزيق الأوصال مالا تستطيع منه إبلالا ، وأنى لها ذلك ، وهي تواجه كاسرا ذا سطوة واقتدار ، واثقا من قوته ، غير مبال بمن يقف في طريقه ، يهجم على فرائسه وينهش لحمها بمخالبه الحادة ، حريصا كل الحرص على أن لا يفوته شيئ منها ، وهو في انقضاضه وسرعة هويه أشبه بحجر يقذف بالمنجنيق ! (48) .

إن مقدمة الشيب والشباب في رجز رؤبة ، إذن ، ليست بدعا من نظيرتها عند أعلام الشعراء الذين التفتوا إلى هذا الضرب من المقدمات منذ بدايات الشعر العربي التي وصلتنا حتى عصر رؤبة ؛ فهي مثلها تستحضر صورة الماضي لتضعها في مقابل صورة الحاضر ، وهي مثلها أيضا ، متنفس يعمد الشاعر المحزون إلى اللجوء إليه هروبا من واقع قاس ضاق به ذرعا . وما من ريب في أن رؤبة ، وهو يتنفس ، كأسلافه ، برئة الماضي ، يغيب عن باله أن هذا الماضي قد ولى إلى غير رجعة ، ولذلك ينخرط في تشيع متواصل

47 . البيتان : 52 . 53.

(48) المصدر نفسه ـ الأرجوزة : 47 . الأبيات : من 59 إلى 68.

ويمضي يصعد الزفرات ، كما فعل سابقوه ، مجترا مرارة لا يدرك كنهها إلا من خبر هذه التجربة .

معان وأدوات تقليدية وأخرى جديدة :

ويزخر هذا الضرب من المقدمات عند رؤبة بالعديد من المعاني التقليدية المستمدة من رصيد الشعر العربي القديم الوافر ، كالتوجع من الشيب ، والشكوى المرة من أعراضه ومظاهره ، وتمني بيعه وشراء الشباب مقابله ، وكذلك تصوير مظاهر الشيب المادية من بياض شعر الرأس واللحية أو الصلع ، وتغصن الجلد وانحناء الظهر وبطء المشي ... كما تقدم في النماذج السابقة . والحكم ذاته ينطبق على استعراض انعكاسات الشيب النفسية والاجتماعية ؛ فالحديث عن الشعور بالضيق والبرم بالحياة واعتزال الناس من جهة ، وانصراف النساء وإعراضهن عن وصله ، من جهة أخرى ، موضوعات لم تخل منها مقدمات الشيب والشباب قبل عصر رؤبة . وفضلا عن المعاني التقليدية ، فقد استخدم رؤبة عددا من الأدوات الفنية المستمدة من قاموس الشعر العربي القديم ، إذ كانت جل تشبيهاته مما كثر دورانه في هذا النوع من المقدمات خاصة ، وفي الشعر العربي القديم عامة . من ذلك تشبيه اللمة السوداء بالغراب ، والشعر الأسود بالكرم ، والنساء بالظباء أو بقر الوحش ، وتشبيه قوامه في صباه بغصن البان ، وقرن صورة سرعته أو خفته أو طيشه بصورة الشيطان أو الجن ...

وفضلا عن ذلك فقد جنح رؤبة أيضا ، على عادة سابقيه من الشعراء ، إلى ظاهرة أسلوبية معروفة هي ظاهرة الاستطراد ؛ إذ كان كثيرا ما يعمد إلى تقصي الصورة التي يرسمها ويدقق فيها تدقيقا شديدا مشبها إياها أو بعض جزئياتها بمشبه به يتخيره بعناية ، ثم يعمد إلى ترك المشبه إلى حين ، ويمضي في حشد دقائق صورة المشبه به وتسليط الضوء عليه من زوايا متعددة ، حتى ليكاد المتلقي ينسى السياق الذي جاء فيه ذكر هذا المشبه به . لقد شبه نفسه مثلا ، في معرض تصوير قوته أيام شبابه ، بالنسر الكاسر

الممتلئ قوة وفتكا والذي ينقض على فرائسه فلا يتركها إلا أشلاء ومزقا ، ومضى في إيراد تفاصيل فتك هذا النسر المتصف بالقوة ورباطة الجأش وشدة الفتك ، فزعم أن الطير تنحجر منه فتدس أعناقها بين الأشجار الطوال متخذة منها ومن حجارة الوادي المتراكبة مخبأ يحجبها عن نظر هذا المتربص بها ، ثم يبين أن فرارها منه على هذا النحو ناجم عن كونها قد ذاقت ، من قبل ، الويلات من فتك هذا الجبار الذي داب على الإيقاع بها بمخالبه الحادة والانقضاض عليها من بعيد وبسرعة خاطفة كما يهوي حجر النجنيق . وهنا يتوقف رؤبة ليصور مصير هذه الطيور حين ينقض عليها هذا النسر ، فيتحدث عن توزعها وانقسامها بين مطرق لم يكن أمامه إلا الجثوم في مكانه وانتظار القضاء المحتوم ، وبين محلق في أجواز الفضاء لم يجعله طيرانه ولا الغبار المتطاير خلفه بمنجاة من أن يطاله بطش هذا الكاسر . ومن جديد يتوسع رؤبة في وصف ما أوقعه هذا النسر بتلك الطيور من فتك وأذى ، فيذكر أنه فرفها ومزقها إربا وكسا الأعلام والجبال حلة من ريشها المتناثر حين شقها شقوقا واسعة ، وأذراها إذراء كبيرا . ويعود بعد ذلك إلى هذا النسر وهو يعلق هذه الطيور في منقاره ، ويطعن أوساطها أو رؤوسها ، ثم ينفض جناحيه الأغبرين جذلا مبتهجا بانتصاره ، كما يقلب صانع الثياب الخراساني الحاذق بصناعته فروا تركه بِقَاعٍ مُسْتَوٍ من الأرض فأصابه الندى ، فهو ملزم بتقليبه على وجهه الآخر كي يجف ! (49) .

وحين رام ، مثلا ، تصوير ما أوقع الدهر به من أوصاب الهرم فطواه كما تنطوي الحية ، توجه بالخطاب ، بداية ، إلى صاحبته داعيا إياها إلى أن لا تخطئ في تقدير قوته ، فتظنه ما زال على سابق عهده قويا كالصخرة الضخمة التي تكسر كل ما تُرمى عليه ، وتصد كل الحجارة المتساقطة من الجبال .

ثم أنبأها أن الدهر قد قيده بوثاق الشيخوخة ، وطواه كما تنطوي الحية .

---

(49) المصدر السابق. الأرجوزة : 47 ، الأبيات : من 59 إلى 84.

ولما ذكر الحية عمد إلى التدقيق في نعتها ، فقدمها وهي منطوية في أعماق شجر العضاه النابت في الماء ، ثم زاد الأمر تدقيقا فجعل الماء في رأس صخرة ، ثم دقق في صورة هذه الصخرة فنعتها بأنها تطل على فرجة في رأس جبل . وهكذا توالدت الصور من بعضها تباعا ، فتولدت عن صورة هذا الماء الموجود في رأس صخرة صورة هذه الفرجة في رأس جبل ، والتي تطل عليها الصخرة . يقول :

قُلْتُ أُعَزِّيهَا وَشَجْبِي شَجْبِي   لا تَحْسَبِينِي حَجَرًا مِنْ هَضْبِ
يَكْسِرُ مَا يُرْدَى بِهِ وَيُنْبِي   عَنْ مَتْنِهِ مِرْدَاةُ كُلِّ صَقْبِ
وَقَدْ تَطَوَّيْتُ انْطِواءَ الْحِضْبِ   بَيْنَ قَتَادِ رَدْهَةٍ وَسِقْبِ
بَعْدَ مَدِيدِ الْجِسْمِ مُصْلَهِبِّ (50)

إنها إذن صورة أشبه بالشجرة الباسقة ذات الغصون المتفرعة إلى غصينات حاملة للأوراق والثمار ! ورؤبة ، هنا ، أشبه بالمصور الذي يلتقط بالكاميرا ، من بعد ، منظرا عاما للمشهد ، ثم يقرب الكاميرا شيئا فشيئا ليسلطها تباعا على كل جزئيات المشهد ومكوناته ! وقد لاحظ الدكتور وهب رومية ، بحق ، في معرض تعليقه على هذه الصورة بالذات أن « هذه الظاهرة الأسلوبية عريقة ، أصلها شعراء الجاهلية ، ولا سيما شعراء مدرسة الصنعة الذين عرفهم النقاد باسم "عبيد الشعر" » . (51)

ومن الواضح أن ذهاب الشباب وحلول الشيخوخة بوصفه موقفا إنسانيا يعيشه الناس في كل زمان ومكان ، من الطبيعي أن تتقاطع نظرات الشعراء إليه وتجتمع على قواسم مشتركة تجعل كثيرا من حديثهم عنه متشابها ، غير أن ذلك لم يمنع وجود خصوصيات وسمات تميز شاعرا عن آخر ، وتلك الخصوصيات مرتبطة ، بالضرورة ، بطبيعة تجربته الخاصة ومستمدة من

(50) المصدر نفسه . الأرجوزة : 46 ، الأبيات : من 19 إلى 25 . الشجب : الهم . الصقب : الصك . الحضب : الحية . الردهة : الماء المستنقع . الشقب : شق في الجبل . المصلهب : الطويل الذي ليس بمثقل ولا ضخم .

(51) رومية (وهب) : قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد . ص 390 .

مكونات أداته الفنية . فمن البديهي ، إذن ، أن تعكس ذلك مقدمات الشيب والشباب عند رؤبة . ولعل أهم ما يلفت النظر في مقدمات الشيب والشباب عنده ظاهرة صياغتها أحيانا في شكل حوار بينه وبين امرأة تنعى عليه كبر سنه ، حتى لنكاد نحسب ، بسبب هذا الحوار ، أننا بصدد مقدمات فروسية وَجُودٍ ، إذ أن هذا الضرب من الحوار « الأسري » من أهم سماتها ، غير أن موضوعه فيها هو لوم المرأة الرجل على مخاطرته بنفسه في ميادين الوغى ، أو إنفاق ماله وبذله للآخرين بلا حساب ... بخلاف ما يتناوله رؤبة في مقدمات الشيب والشباب ، هنا ، من تعيير المرأة له بهرمه وذهاب شبابه وقوته ...

وغالبا ما كان رؤبة يكتفي بالإشارة إلى مضمون لوم المرأة له أو تقرير كونه متعلقا بما اعتراه من مظاهر الشيب وما حل به من وهن وضعف بسبب ذلك ، دون أن يورد على لسانها نص عتبها هذا ، بينما يسهب في رده هو على ما صدر من تلك المرأة من توبيخ له وتقريع على انقلاب حاله (52) . ومما يلفت النظر في هذا الضرب من مقدمات رؤبة اعتماده في تفنيد دعاوى عاذلاته على الجدل والمناقشة المستندة إلى البراهين العقلية والحجج المنطقية . من ذلك مثلا قوله لإحدى عاذلاته إنها إن رأته اليوم قد تباطأت خطواته واستوى عنده المشي والهرولة ، بعد أن ذهب شبابه وولي زمن لهوه وطيشه ، فإن ذلك من سنن الحياة ، إذ لا فرق بين فتى يافع وشيخ فَانٍ في مواجهة الموت الذي يحصد كل البشر :

فَإِنْ تَرَيْنِي الْيَوْمَ أُمَّ حَمْزِ ... قَارَبْتُ بَيْنَ عَنَقِي وَجَمْزِي

وَبَعْدَ تَقْمَاصِ الشَّبَابِ الأَبْزِ ... فِي ظِلِّ عَصْرَيْ بَاطِلِي وَلَمْزِي

فَكُلُّ بَدْءٍ صَالِحٍ أَوْ نِقْزِ ... لاقٍ حِمَامَ الأَجَلِ الْمُحْتَزِّ (53)

ويبدو أن موقف أم حمزة هذه من رؤبة لفت أنظار القدماء وذاع عندهم ، حتى إن أبا العلاء المعري ، في معرض حديثه عن استهزاء النساء من كل من

(52) انظر مثلا : مخطوط ديوان رؤبة برواية السكري وشرحه . الأرجوزة : 46 ، الأبيات من 1 إلى 35.

(53) مخطوط ديوان رؤبة برواية محمد بن حبيب وشرحه . الأرجوزة : 43 ، الأبيات من 39 إلى 44.
الجمز : ضرب من العدو . التقماص : الوثب . الأبز : النزو . العصران : الغداة والعشي . اللمز : الغمز ، ويريد به ها هنا اللهو .

تخطى عتبة الخمسين ، فأقعدته سنه عن اللهو ، لم يجد خيرا من موقف أم حمزة المشار إليها أعلاه ، يسوقه مثالا على ما ذهب إليه ، حيث قال :

إِذَا مَا عَانَقَ الْخَمْسِينَ حَيٌّ ثَنَتْهُ السِّنُّ عَنْ عَنَقٍ وَجَمْزِ
وَتَهْزَأُ مِنْهُ رَبَّاتُ الْمَغَانِي كَمَا هَزِئَتْ بِرُؤْبَةَ أُمُّ حَمْزِ (54)

إن رؤبة يحاجج لائماته ، مستندا تارة إلى حقيقة مسلم بها من قبل جميع الناس ، وتتمثل في كون المنية قدرا محتوما يخترم كل الخلق ، لا فرق في ذلك بين صغير وكبير ، ومستندا تارة أخرى إلى حالة اللائمة ذاتها ، تلك الحالة التي لا تسوغ لها ما أقدمت عليه من لوم ، فهو يدعوها إلى أن تقلع عن مؤاخذته على كبر سنه لأنها آخر من يحق له ذلك ، فكيف تعيره بشيبه وهي ذاتها في وهدته سقطت ؟ وكيف تنعى عليه تغضن جلده بتأثير الشيخوخة وهي نفسها قد صارت إلى ما صار إليه ؟

قَدْ بَكَرَتْ بِاللَّوْمِ أُمُّ عَتَّابْ تَلُومُ ثِلْبًا وَهْيَ فِي جِلْدِ النَّابْ
أَنْ نَالَ مِنْ كِدْنَةِ جِلْدٍ جِلْحَابْ نَحْتُ اللَّيَالِي كَانْتِجَابِ النُّجَّابْ (55)

وإذا كان ، هنا ، قد نعت لائمته بأنها في جلد ناقة مسنة ، فإنه في موضع آخر اكتفى بإشارة عابرة إلى حالها ، فقرن بين نحول جسمه ونحولها هي ، إذ قال :

رَابَكِ وَالشَّيْبُ قِنَاعُ الْمَقْتِ نُحُولُ جُسْمَانِي كَمَا نَحِلْتِ
وَخُشُنَتِي بَعْدَ الشَّبَابِ الصَّلْتِ (56)

ويشتد الخصام بين رؤبة وعاذلاته أحيانا ، فيخفت صوت العقل أو يغيب ، فلا تجري على لسانه ، وهو يدفع عتبها ، إلا كلمات غاضبة وعبارات قاسية كأنها شواظ من نار ، ويصل به الحنق والغضب حد نعتها بأنها أضحت لفرط غضبها

---

(54) أبو العلاء العري : لزوم ما لا يلزم . 1 / 629 .

(55) مخطوط ديوان رؤبة برواية السكري وشرحه . الأرجوزة : 61 ، الأبيات من 1 إلى 4. الثلب : الشيخ الكبير . الناب : الناقة المسنة. الكدنة : كثرة اللحم والشحم . الجلحاب : الضخم . الانتجاب : قشر النجب ، وهو لحاء الشجر .

(56) مخطوط ديوان رؤبة برواية محمد بن حبيب وشرحه . الأرجوزة : 9 ، الأبيات من 7 إلى 9.

تغلي ، كما يغلي المرجل ، أو كالمجنونة المقيدة بأغلال الحديد لمنعها من إيذاء غيرها !

مَا إنْ تَزَالُ الدَّهْرَ غَضْبَى تَغْلِي تُودِي وَلا تُغْنِي قِبَالَ نَعْلِ
كَأنَّهَا مَجْنُونَةٌ فِي كِبْلِ (57)

أو أنها أصبحت من حرصها على إيذائه ونهشه أفعى الرمل المتهيجة ، علما بأن هذا النوع من الحيات من أشدها فتكا :

أصْبَحْتِ مِنْ حِرْصٍ عَلَى التَّأرِيشِ غَضْبَى كَأفْعَى الرِّمْثَةِ الْحَرِيشِ (58)

وقد يعبر أحيانا أخرى عن ضيقه بها وبلومها الذي يلاحقه باستمرار بطريقة أخرى حين يبلغها عدم اكتراثه بما تعلن من موقف تجاهه ، أو ما تطوي عليه جوانحها من اغتياظ منه ، محذرا إياها في الوقت ذاته من أن تكون كالذئاب الوُرْق تشد على صاحبها إذا رأت به دما ، فتزيده معاناة فوق معاناته ، وتكشف بذلك عن تنكرها لما يربطها بصاحبها من صحبة !

يَا أمَّ حُورَانَ اكْتُمِي أوْ نُمِّي أيْهَاتَ عَهْدَ الْعَزَبِ الصِّيَمِّ
قَدْ كُنْتُ قَبْلَ الْكِبَرِ الْقِلْحَمِّ وَقَبْلَ نَحْضِ الْعَضَلِ الزِّيَمِّ
رِيقِي وَتِرْيَاقِي شِفَاءُ السُّمِّ فَلا تَكُونِي يَا ابْنَةَ الأشَمِّ
وَرْقَاءَ دَمَّى ذِئْبُهَا الْمُدَمِّي (59)

ولا ريب في أن هذين المسلكين كليهما ، أعني التهجم وإغلاظ القول للعاذلة ، أو التصريح باللامبالاة بما تظهره أو تخفيه من موقف تجاهه ، يعبران بقوة عن إحساس عميق بالمرارة جراء هذا الموقف الذي ينم عن عدم الوفاء والتنكر لرباط وثيق ، هو رباط العشرة الزوجية الذي جمع بينه وبين هذه اللائمة عمرا طويلا ! ولعل خير ما يجسد هذا البرم بلوم عواذله وشعوره بالاغتراب في بيئته الأسرية التي تجهمت في وجهه وقلبت له ظهر المجن جمعه في أرجوزة أخرى (60) بين نعت لائمته بأقبح النعوت - بدءا برميها بالتأفيك

(57) المصدر نفسه . الأرجوزة : 5 ، الأبيات : من 136 إلى 138.

(58) المصدر نفسه . الأرجوزة 41 ، البيتان : 6 ، 7.

(59) المصدر نفسه . الأرجوزة : 31 ، الأبيات : من 1 إلى 7.

الذي يزيد المتحير اضطرابا ، ويجعله يهيم في دياجير الضلال ، ومرورا بوصمها بالجهل والهجر في القول ، وانتهاء بالدعاء عليها بالهلاك ! - وبين إعلان لا مبالاته بلومها ، إذ سيان عنده أن تلوم أو أن تدع ذلك ، وسيان عنده أن تحافظ على عهده وأن ترعى ما بينهما من ميثاق غليظ ، أو أن يتغير حالها ويصبح لها شأن آخر ونظرة أخرى له ، وكأنه يقول لها إن كل شيء أضحى مُرًّا عنده ، في هذه المرحلة المتأخرة من عمره ! إن كل كلماته تنضح بالمرارة ، وهل يفضي تعيير عجوز أضحى مجرد بقية من إنسان لاغير ، بما آل إليه من ضعف لا يملك دفعه ، مثلما لا يملك غيره رد ذلك ، هل يفضي مثل هذا التعيير بالشيب إلا إلى دفع هذا العجوز إلى اجترار مشاعر الإحباط والحسرة ؟ ولئن كان رؤبة قد سأل هذه اللائمة عما تريد بلوغه إذا لم تتجمل بالصبر معه على إكمال ما تبقى من رحلة الحياة أو لم تخف الله ، أو ، على الأقل ، تتعب وتمل مما دأبت عليه من تقريع وجلد له بسياط لسانها الجارح ، فإنه موقن أن هذه اللائمة لن تجيبه عن سؤاله هذا إلا بمزيد من الإعراض والجفاء ، ولكن حسبه أنه نفس عن مكنون صدره ، وأخرج نفثة هذا القلب المحزون !!

ونخلص ، بعد هذا كله ، إلى التأكيد على أن لجوء رؤبة إلى الحاجة المحتكمة إلى الملاحظة المستخلصة من الواقع المعيش ومن سنن الحياة البشرية أمر يعد ، بلا ريب ، من اللمسات الجميلة المصطبغة أحيانا بلون إسلامي جديد ، والمضافة بأنامله الحاذقة إلى لوحة هذا الموضوع الإنساني التي صبها رؤبة في قالب الرجز ، بعد أن رسم مثيلات لها في قوالب أخرى شعراء آخرون منذ عهد مبكر في حياة الشعر العربي ...

---

(60) مخطوط ديوان رؤبة برواية السكري وشرحه . الأرجوزة : 47 ، الأبيات من 30 إلى 48 .

فن النقائض في الشعر العباسي إلى أيـــن ؟

د. إسماعيل أحمد العالم
أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة اليرموك

غير قليل من النقاش أدارته الذات كلما وقفت على فن النقائض ، متسائلة أصحيح أن جذور النقيضة ضاربة في أرض العصر الجاهلي وممتدة لتصل سقف العصر الأموي ، ثم تتوقف عن الاستمرار ؟ فماذا بعد هذا العصر ، وعلى وجه التخصيص العصر العباسي ، فأين نقيضته ؟! أكان العصر العباسي يحفل بها؟ فإن كان ذلك ، فما آفاقها وما أبعادها ؟ وهل كان لها اتجاهات ؟ وما هذه الاتجاهات ؟ أكانت عملا استمراريا للنقيضة الأموية أم أنها تجاوزتها إلى شيئ من تفكير وتنظيم ؟ أكانت النقيضة العباسية ذات صورة بسيطة أم أنها حظيت هذه الصورة ، بشيئ من النظر الذي يجتمع عليه العقل والقلب ، وتموج فيه الذات كما يموج فيه الذهن ، وتصطلح عليه حرارة الانفعالات والمشاعر كما يصطلح عليه اصطناع الفكر واستخدام التهيج أو شيئ من التهييج .

وربما يرجع سبب ميلاد هذه الأسئلة في الذات إلى الذين كتبوا عن النقيضة في الشعر العربي ، وعن تاريخ هذه النقيضة بصورة خاصة ، إذ وقفوا عند الفترة الجاهلية وصدر الاسلام وقفات سريعة ، وأطالوا ولعلهم ألقوا عصى الترحال عند العصر الأموي ، ولم يتجاوزوه ، وكان أول من فعل ذلك الأستاذ أحمد الشايب في كتابه الرائد " تاريخ النقائض في الشعر العربي ". الذي بدوره يرد الفضل في إيلاج النقائض دائرة البيئات العلمية إلى الأستاذ أنتوني أشلي بيقان بنشر " نقائض جرير والفرزدق " سنة 1912 م. وإلى الأب أنطون صالحاني اليسوعي فنشر "نقائض جرير والأخطل" سنة 1922م (1).

والذين كتبوا من بعد هؤلاء في النقائض لم يتجاوزوا ما وقف عليه السابقون ، كما أنهم ثلة قليلة ، أذكر منهم الأستاذ الدكتور يوسف خليف إذ أفرد غير كثير من الصفحات في مؤلفه "تاريخ الشعر العربي في العصر الإسلامي" ، متحدثا عن النقائض في الشعر الأموي ، والأستاذ الدكتور عبد القادر القط في مؤلفه " في الشعر الإسلامي والأموي" ، إذ أفرد فصلا عنوانه النقائض ، والأستاذ الدكتور عبد المجيد المحتسب الذي درس نقائض جرير والفرزدق في أطروحته للماجستير ، وكان هؤلاء الأساتذة متأثرين أشد التأثر

(1) أحمد الشايب ، تاريخ النقائض في الشعر العربي ، ط2 ، سنة 1954 ، مكتبة النهضة المصرية ، المقدمة

وأقواه بعمل الأستاذ أحمد الشايب، ضمتهم إليه السبيل نفسها .

ولعل الذات قد انصرفت إلى تفسير عدم جلاء ووضوح النقيضة العباسية إلى أن فحولة جرير والفرزدق والأخطل أيأست غيرهم من الشعراء في العصر العباسي أن يقودوا هذا الفن ، فسكتوا بعد موتهم ، كما كانوا متوارين في حياتهم ، أو أن السياسة العباسية لم تعد في حاجة إلى استغلال هذا الفن الذي مله الناس ، أو كادوا ، فلم يأخذ به الشعراء أنفسهم فمات ، أو أن فتور العصبيات بين قيس وتغلب وتميم كان سببا في موت هذا الفن، أو أن هذا الفن كان بغيضا إلى الناس لسوء آثاره ، وما لابسه من هنات فاحشة زهّدت فيه الشعراء ، فانصرفوا عنه طائعين . إن عفاء المربد وزوال مجده وعدم العناية بالمفاخرات القبلية أثّر في ضعف النقائض وموتها ، أو أن انقراض الجيل الإسلامي من الشعراء وتقدم جيل محدث متحضر إلى المسرح فيه طائفة من الموالي لم يرقهم هذا الفن البدوي الأعرابي الذي مضى زمنه ، فنبذته أذواقهم ، وتقدموا هم بطابعهم الحضري البغدادي ، ولا سيما أن الموالي لم يعرفوا هذه النعرة العربية القبلية ، فأنكروها وأنكروا كل عربي ، أو أن سببا واحدا مما ذكرت أو كلها مجتمعة قد أثر في سكون هذا الفن ، فلك أن تقول هذا ، ولك أن تقول غير الذات .

وقبل الشروع في كتابة البحث أود أن أذكر أن دراسة النقيضة في العصر العباسي يصدق عليها مقولة الناقد كمن يعتسف الفلاة بغير دليل ، فلا الطريق معبّدة ، ولا المادة متوافرة في أيدي الباحثين ، فكانت وجهة الباحث دواوين الشعراء العباسيين ، والمصادر والمراجع التي تجمع بين دفتيها أخبارهم وشعرهم.

إن في أذهاننا تقييما للنقيضة منذ الجاهلية ومرورا بعصر صدر الإسلام ، وانتهاء بالعصر الأموي ، أفكان الذي بين أيدينا من نقائض متلاقيا مع الشعر العباسي ، ومتسامتا معه ، له مثل حركته ومستواه ، ومواسمه ورجاله ؟ أكان شعر النقيضة يلحق هذا الشعر أم كان يقصر عنه ؟ أكان يتجاوزه فيشق له الطريق ويضيء له بعض الوجهات أم أنه لم يعدُ أن يكون إلا تابعا قميئا له ؟.

أسئلة كثيرة توزعت وتفرعت لتتجمع في هاتين القضيتين الرئيسيتين :

1- وجود النقيضة

2- دوافع النقيضة

وجود النقيضة في الشعر العباسي

توقعنا أن يقف موضوع النقائض والتهاجي بين الشعراء عند ابن ميادة تلميذ جرير - معتمدين على مقولات النقاد ، إذ يرى الأستاذ أحمد الشايب بأن فن النقائض قد مات بموت جرير وصاحبيه ، لذا نراه يتوقف في مؤلفه «تاريخ النقائض» عند نهاية العصر الأموي فحسب ، ولم يلتفت إلى مرحلة مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية ، والشيء نفسه فعله الدكتور حسين عطوان الذي يرى أن ما حدث في العصر العباسي من معارك شعرية ، هي هجائية لم تتحول إلى نقائض ، وإن كان فن الهجاء العباسي ظلا لفن النقائض الأموية ، وامتدادا له في الشكل والمضمون والغاية ، لكنه ليس هو (2) ، وفي هذا النهج ذهب الدكتور محمد مصطفى هدارة يقول : «انتهى فن النقائض في القرن الثاني ، أو أوشك على الزوال بانتهاء الدوافع الاجتماعية والعقلية» . (3) ولكن مسلم بن الوليد أحيا هذا الضرب من القول حينما تهاجى مع الحكم بن قنبر المازني ، فقد نشبت بينهما حرب المهاجاة التي كانت تشتعل حينا وتخبو أحيانا ، يقول ابن قنبر في مسجد الرصافة - يهاجي مسلم بن الوليد- قصيدة شعرية طويلة ينتظمها الطويل بحرا وحرف الميم رويا ، والكسرة حركة للروي :

ألا أمثُل أمير المؤمنين بمسلم — وأفلق به الأحشاء من كل مجرم

ولا ترجعن عن قتله باستتابة — فما هو عن شتم النبي بمحرم

(2) حسين عطوان ، شعر الدولتين الأموية والعباسية ، دار الجيل ، بيروت ، ط2 ، سنة 1981م ، ص 328.

(3) محمد مصطفى هدارة ، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، دار المعارف بمصر ، ط2، سنة 1969م ، ص 421.

ولا عن مساواة له ولقومه قريش بأصداء لعاد وجُرهم

إلى أن يقول :

قريش خيار الله والله خصهم بذلك فاقعس أيها العلِج وارغَم

ومن يدعي منه الولاء مؤخر إذا قيل للجاري إلى المجد أقدِم (4)

وفي هذه القصيدة الطويلة استعلى ابن قنبر على مسلم بن الوليد ، وهتكه ، وأغرى به السلطان ، فلم يكن عند مسلم في هذا جواب أكثر من الانتفاء من تلك المعاني ونسبتها إلى ابن قنبر والادعاء عليه أنه ألصق به هذه المعاني ونسبها إليه ليعرّضه للسلطان ، فقال رادا على ابن قنبر المازني ناقضا معانيه وهاجيا تميما ، وملتزما بالطويل بحرا ، وبالميم حرف روي ، وبالكسرة حركة للروي :

دعوتَ أمير المؤمنين ولم تكن هناك ، ولكن من يخَف يتجشم

وإنك إذ تدعو الخليفة ناصرا لكلمٌ ترقيٌ في السماء بسلّم

كذاك الصدى تدعوه من حيث لا ترى وإن تتوهمه تمت في التوّهم

هجوت قريشا عامدا ونحلتني رويدك يظهر ما تقول فيعلم

إلى أن يقول :

وخانتك عند الجري -لما اتبعتها- تميم فحاولت العلا بالتقحم

فأصبحت ترميني بسهمي وتتقي يدي بيدي ، أصليت نارك فاضرم (5)

وهذا دعبل بن علي الخزاعي يذم مسلم بن الوليد ببيتين من الشعر تنتظمهما موسيقى الكامل ، وحرف اللام المكسورة رويا ، إذ يقول :

لا تعبأن بابن الوليد فإنه يرميك بعد ثلاثة بملال

إن الملول وإن تقادم عهده كانت مودته كفيئ ظلال (6)

---

(4) أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، مصور عن طبعة دار الكتب المصرية ، سنة 1963م، جـ19، ص 68، 70.

(5) مسلم بن الوليد ، الديوان ، تحقيق الدكتور سامي الدهان ، دار المعارف بمصر ، طبعة سنة 1970، ص 339.

(6) دعبل بن علي الخزاعي ، الديوان ، تحقيق عبد الصاحب عمران الدجيلي ،نشر دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط2، سنة 1972م ، ص 266.

فرد عليه مسلم بن الوليد هاجيا ، بأبيات انتظمتها موسيقى الكامل ، وحرف رويها اللام المضمومة :

مياس قل لي : أين أنت من الورى	لا أنت معلوم ولا مجهـــــول
أما الهجاء فدق عرضـــك دونــه	والمدح عنك كما علمت جليل
فاذهب فأنت طليـــق عرضـــك إنه	عرض عززت به وأنت ذليـــل (7)

وهجا بشار بن برد جارا له يكنى أبا زيد ببيتين ، الهزج بحرهما ، والراء المكسورة رويهما ، يقول :

ألا إن أبـــا زيـــد	...في ليلة القـــــدر
ولم يرع ، تعالى الل	ـه ربي ، حرمة الشهر (8)

فرد عليه أبو زيد بأبيات من بحر الهزج ، ويروي حرف الراء المضموم ، إذ يقول :

ألا إن أبا زيـــد	له في ذلكم عـــــذر
أتته أم بشـــــار	وقد ضاق بها الأمـر
....	وما ساعده الصبر (9)

وهجا مزاحم بن عمرو السلولي ابن الدمينة لأنه منعه من إتيان زوجه ، بأبيات ، بحر البسيط وزنها ، وحرف الهجاء رويها ، يقول :

يابن الدمينة والأخبار يرفعـــها	وخد النجائب والمحقور يخفيها
يابن الدمينة إن تغضب لما فعلت	فطال خزيك أو تغضب مواليها
أو تبغضوني فكم من طعنة نفـذ	يغدو خلال اختلاج الجوف غاذيها
جـــاهدت فيكم بها إني بكم ولـد	أبغي معايبكم عــمدا فآتـيـــها
فذاك عندي لكم حتى تغـــيبني	غبراء مظلمة هار نواحيـــــها (10)

فناقضه ابن الدمينة رادا عليه بأبيات شعرية بحر البسيط وزنها ،

---

(7) مسلم بن الوليد ، ديوانه ، ص 334.
(8) أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، جـ 3، ص 188
(9) المصدر السابق ، جـ 3، ص 188
(10) المصدر السابق ، جـ 17، ص 94

وحرف الهاء رويها أيضا ، إذ يقول :

قالوا : هجتك سلول اللؤم مخفية ... فاليوم أهجو سلولا لا أخافيها

قالوا : هجاك سلولي ، فقلت لهم : ... قد أنصف الصخرة الصماء راميها

رجالهم شر من يمشي ونسوتهم ... شر البرية... ذل حاميها

يحككن بالصخر ...بها نقب ... كايحك نقاب الجرب طاليها(11)

وعندما خاطب أبو العتاهية سلم الخاسر حاثا إياه التخلص من البخل ، وتولية وجهه شطر الله ، اعتمد على موسيقى بحر الوافر ، وحرف اللام المكسور رويا :

تعالى الله ياسلم بن عمرو ... أذل الحرص أعناق الرجال

هب الدنيا تصير إليك عفوا ... أليس مصير ذاك إلى زوال (12)

فرد عليه سلم الخاسر ناقضا دعوته ، ولاصقا به كل خرص ، ومتهما إياه مخالفته لما وعظ ، معتمدا على موسيقى بحر السريع ، وحرف الدال المضموم رويا :

ما أقبح التزهيد من واعظ ... يزهد الناس ولا يزهد

لو كان في تزهيده صادقا ... أضحى وأمسى بيته والمسجد

ورفض الدنيا ولم يلقها ... ولم يكن يسعى ويسترفد

يخاف أن تنفد أرزاقه ... والرزق عند الله لاينفد

الرزق مقسوم على من ترى ... يناله الأبيض والأسود

كل يوفى رزقه كاملا ... من كف عن جهد ومن يجهد (12)

وكان دعبل الخزاعي يمدح الرجل ، فإذا لم يعطيه جائزة يرضاها انقلب عليه وهجاه ، وقد فعل ذلك مع عدة رجال . منهم أبو نصير بن حميد الطوسي الذي قال فيه قولا موجعا مرا انتظمه وزن بحر البسيط وروي حرف الصاد :

---

(11) ابن الدمينة ، الديوان ، صنعة أبي العباس ثعلب ومحمد بن حبيب ، تحقيق أحمد راتب النفاخ ، مكتبة دار العروبة ، سنة 1379هـ ، ص 8

(12) أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، جـ 19 ، ص 629.

أبا نصير تحلحل عن مجالسنا فإن فيك لمن جاراك منتقصا
أنت الحمار حروفا إن رفقت به وإن قصدت إلى معروفة قمصا
إني هززتك لا آلوك مجتهدا لوكنت سيفا ولكني هززت عصا (14)

فشكاه أبو نصير الطوسي إلى أبي تمام الطائي إذ استعان به ، فقال أبو تمام يجيب دعبلا عن قوله ، ويهجوه ويتوعده بأبيات شعرية انتظمها وزن بحر الوافر ، وروي حرف العين :

أدعبل إن تطاولت الليالي عليك فإن شعري سم ساعه
وما وفد المشيب علي ك إلا بأخلاق الدناءة والضراعه
ووجهك إن رضيت به نديما فأنت نسيج وحدك في الرقاعه
ولو بدلته وجها بوجه لما صليت يوما في جماعه
ولكن قد رزقت به سلاحا لو استعضبت ما أعطيت طاعه
مناسب طيء قسمت فدعها فليست مثل نسبتك المشاعه
وروح منكبيك فقد أعيدا حطاما من زحامك في خزاعه (15)

وإذا ما رثى محمد بن عبد الملك الزيات الخليفة المعتصم بشعر ينتظمه بحر المنسرح وزنا موسيقيا ، وحرف النون المكسورة رويا ، قائلا :

قد قلت إذ غيبوه وانصرفوا في خير قبر لخير مدفون
لن يجبر الله أمة فقدت مثلك إلا بمثل هارون (16)

ناقضه دعبل وعارضه بشعر ينتظمه بحر المنسرح وزنا موسيقيا ، وحرف النون المكسورة رويا أيضا :

قد قلت إذ غيبوه وانصرفوا في شر قبر لشر مدفون
اذهب إلى النار والعذاب فما خلتك إلا من الشياطين
مازلت حتى عقدت بيعة من أضر بالمسلمين والدين (17)

(13) المصدر السابق
(14) دعبل الخزاعي ، الديوان ، ص 215.
(15) أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، جـ2. ص 130
(16) المصدر السابق ، جـ 2، ص 144
(17) دعبل الخزاعي ، الديوان ، ص299 ، وما بعدها.

من خلال النماذج الشعرية التي ذكرنا ، نستطيع القول بوجود النقيضة في الشعر العباسي ، وكأن القائمين في هذا العصر من شعراء وحكام سياسيين وجمهور شق عليهم أن تموت ظاهرة فنية شعرية قد تألقت في العصر الأموي ، تحملوا عبء المحافظة عليها ، عاملين على توافر الدوافع لمقولتها ، والإلتزام إلى حد ما بالعناصر التي تؤهلها أن تكون نقيضة تقترب كثيرا أو قليلا من أختها في العصر الأموي ، وحتى يتضح ذلك سنقف عند في الشعر العباسي .

دوافع النقيضة في الشعر العباسي :

جاء العصر العباسي يحمل ثورة شاملة في مناحي الحياة ، إذ انتقلت بالمجتمع من البداوة إلى المدينة والتحضر ، فارتقت الحياة الاجتماعية ، وازدهرت الحياة العقلية ، وازدهر الشعر ، وجدد في موضوعاته ، ودخلت النقيضة الأموية العصر العباسي بدوافع مختلفة ، أقواها الدافع الشخصي ، وأضعفها الدافع القبلي (18)، وقد نلمس أن دافع التحدي الفني والجدول الذي اتسم به العصر -يغري بالمناقضة ، فإذا ما ذم ابن الرومي الورد بقوله :

خجلت خدود الورد من تفضيله   خجلا توردها عليه شاهد

نقض أحمد بن يونس مقولة ابن الومي إذ قال :

يامن يشبه نرجسا بنواظر   دعج ، تنبه إن فهمك رائد (19)

لقد اتسم رد أحمد بن يونس بالتحليل المنطقي ، واستقصاء الفكرة بأبعادها العقلية والجدلية ، وهو رد دافعه التحدي الفني ، ومحاولة تجريب الجدل والحجج ، دون أن يكون للعصبية القبلية أو للعداء الشخصي حضور :

وقد يكون التنلقض بين شاعرين دافعه مطمع شخصي يرمى من خلاله إلى إعلاء شأن الشاعر في الشعر والدعاية له ، كصنيع الحسن بن عمر الأجهري الذي وصفته رواية ابن خلكان بأنه ناقص العقل ، فإذا أراد أن يعلو شأنه في الشعر هجا أبا نواس ، إذ قال من مجزوءه الوافر وروي حرف الراء المكسورة :

(18) قحطان رشيد التميمي ، اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري ، دار المسيرة ،بيروت،د.ت،ص332.

(19) الحصري ، زهر الآداب ، دار الجيل ، لبنان ، ط4، سنة 1972 م ، جـ1 ، ص 566

ألا قل للنواسي الضـــــ عيـف الحال والقـــدر
خبرنا منك أحـــــوالا فلم نحمدك في الخبر
وما روعت بالمنــــــظر ولكن رعت بالكـــدر

فنظر إليه أبو نواس وكان من أقبح الناس صورة، وقال له: بم أهجوك، وقد سبقني الله تعالى إلى توحش منظرك وتقبيح مخبرك، وهل أكون إن قلت شيئا ألا سارقا من ربي، ومتكلفا على ما قد كفاني؟ فقال له بعض الجالسين معه: زهجه لئلا يقال إنه أفحمك، فقال أبو نواس من مجزوء الوافر وروي حرف الراء المكسورة أيضا:

بما أهجوك لا أدري لساني فيك لا يجري
إذا فكرت في هجو ك أبقيت على شعري (20)

ومن دوافع النقيضة العباسية أن يستجيب الشعراء لمطلب خليفة أو أمير ليبدأ بالهجاء، فهذا الخليفة المتوكل يطلب من مروان الأصغر أن يهجو علي بن يحي المنجم، فقال مروان متكئا على الطويل وزنا وعلى حرف الضاد المكسور رويا:

ألا إن يحي لا يقاس إلى أبي وعرض ابن يحي لا يقاس إلى عرضي

فأجابه علي بن يحي المنجم متكئا على الطويل وزنا وعلى حرف الضاد المكسور رويا أيضا:

صدقت لعمري ما يقاس إلى أبي أبوك ومن قاس الشواهق بالخفض
وهل لك عرض طاهر فتقيســــه إذا قيست الأعراض يوما إلى عرضي (21)

ومثل ذلك عندما أنشد البحتري المتوكل قصيدته:

عن أي ثغر تبتســـــم وبأي طرف تحتكــــــم

أشار المتوكل لأبي العنبس بأن يتعرض للبحتري، فقال:

عن أي سلح تلتقــــم وبأي كف تلتطـــــــم (22)

---

(20) ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ت، جـ2، ص 100.

(21) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، جـ 12، ص 85.

(22) الحصري، زهر الآداب، جـ1، ص 13

فلولا طلب الخليفة المتوكل لما صدرت النقيضة الثانية عن أبي العنيس

وقد تكون النقائض بين الشعراء بدافع سياسي ، فتأتي ذات اتصال بالعصبية القبلية ، وهذا ما لحظناه في مناقضة أبي سعد المخزومي دعبلا الخزاعي ، إذ هجا دعبل نزارا ، وافتخر بهزاعة ، يقول أبو سعد من بحر البسيط بحرف روي الدال المكسورة :

تهجو نزارا وترعى أرومتها وتنتمي في أناس حاكة البرد

إني إذا رجل دبت عقاربه سقيته سم حياتي فلم يعد

زدني أزدك هوانا أنت موضعه ومن يزيد إذا ما نحن لم نزد؟

إلى أن يقول :

لا توعدني بقوم أنت ناصرهم واقعد فإنك نومان من القعد (23)

فقال دعبل الخزاعي نقيض هذه القصيدة معتمدا على بحر البسيط وحرف روي الدال المكسورة أيضا مادحا قومه ملوك اليمن :

منازل الحي من عمدان فالنضد فمأرب فظفار الملك فالجنَد

أرض التبايع والأقيال من يمن أهل الجياد وأهل البيض والزَّرَد

ما دخلوا قرية إلا وقد كتبوا بها كتابا ، فلم يدرس ، ولم يَبد

بالقيروان وباب الصين قد زبروا وباب مرو وباب الهند والصُّغد (24)

ومن دوافع النقائض التسلية واللهو ، وهذا نلحظه عند نُصيب الأصغر إذ أهدى الربيع الحارثي فرسا ، فقبله ، ثم ندم الربيع خوفا من ثقل الثواب ، فجعل يعيب الفرس ، ويذكر بطأه وعجزه ، فبلغ ذلك نصيبا ، فقال بوزن الوافر ، وبروي حرف الباء المكسورة :

أعبت جوادنا ورغبت عنه و ما فيه لعمرك من معاب

وما بجوادنا عجز ولكن أضنك قد عجزت عن التواب

فأجابه الربيع ناقضا ، ومتكئا على الوافر بحرا ، وحرف الباء المكسورة

---

(23) أبو الفرج الزصفهاني ، الأغاني ، جـ20، ص 177

(24) دعبل الخزاعي ، الديوان ، ص 178، ص 189

المصادر والمراجع

- الأصفهاني ، أبو الفرج (ت 356هـ) ، الأغاني ، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية ، سنة 1963م.
- التميمي ، قحطان رشيد ، اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري ، دار المسيرة ، بيروت ، د.ت.
- الحصري ، أبو إسحاق إبراهيم بن علي (ت 413هـ) ، زهر الاداب ، دار الجيل ، لبنان ، ط4، سنة 1972م.
- الخزاعي ، دعبل بن علي (ت 246هـ)، الديوان ، تحقيق عبد الصاحب عمران الدجيلي ، نشر دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط2 ، سنة 1972م.
- ابن خلكان ، أبو العباس أحمد بن محمد (ت 281هـ) ، وفيات الأعيان ، تحقيق إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، د.ت.
- ابن الدمينة ، عبد الله بن عبيد الله (ت 183هـ) ، الديوان ، صنعة أبي العباس ثعلب ومحمد بن حبيب ، تحقيق أحمد راتب النفاخ ، مكتبة دار العروبة ، سنة 1379هـ).
- الشايب، أحمد ، تاريخ النقائض في الشعر العربي ، ط2، مكتبة النهضة المصريةِ ، سنة 1954م.
- صريع الغواني ، مسلم بن الوليد (ت 208هـ) ، الديوان ، تحقيق سامي الدهان ، دار المعارف بمصر ، طبعة سنة 1970م.
- عطوان ، حسين ، شعر الدولتين الأموية والعباسية ، دار الجيل ، بيروت ، ط2 ، سنة 1981م.
- هدارة ، محمد مصطفى ، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، دار المعارف بمصر ، ط2 ، سنة 1969م.

رسم الشخوص في مجموعات الحصان

د: عبد القادر أبو ريشة
جامعة آل بيت

مقدمة :

القصة القصيرة من فنون الأدب المستحدثة في العالم ولا سيما الأردن . ومع ذلك فقد خطت خطوات سريعة تأصلت فيها ، ونافست الأجناس الأدبية الأخرى وأصبحت عندنا بسبب عوامل متضافرة فنا راسخا يزداد جمهوره والمشاركون فيه (1).

وقد دخلت المرأة في ساحة القصة ، وأخذت جانبا ملموسا في المشاركة ؛ ففي حين ظهرت على المستوى المحلي كاتبات معدودات في العقد السادس من هذا القرن تضاعف هذا العدد مرات في العقد الحالي (2) ، وقد أشارت بعض الدراسات إلى أن د. هند أبا الشعر كانت الأسبق إصدارا والأكثر إنتاجا(3).

اهتمامات الكاتبة :

تناولت هند في مجموعتيها السابقتين لمجموعة الحصان شقوق في كف خضرة التي تضم 17 قصة (4) ، والمجابهة التي تضم 15 قصة (5) - قضايا إنسانية(6) اجتماعية محلية تنبئ عن الإنسان المسحوق ولا سيما المرأة ، ويسيطر على شخوصها سمة مأساوية ، ورؤية تراجيدية مفجعة ، ونزعة سلبية تشاؤمية(7) ، دون أن يكون في تصرفات شخوصها ما يوحي بالتمرد ،

(1) ثابت ملكاوي ، الشخصية والبيئة في القصة القصيرة ، ص 85، أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة ، 15-18 أكتوبر 1989م.
وانظر الطاهر أحمد مكي ، دراسات -مختارات ، دار المعرفة ، القاهرة ص 100.
وانظر د.أحمد الزعبي ، التيارات المعاصرة في القصة القصيرة (في مصر) ط1 ، مؤسسة حمادة ،
إربد - الأردن 1195.

(2) نزيه أبو نضال ، علامات على طريق الرواية في الأردن ، المجلة الثقافية ، ص 137- 141.

(3) د. أحمد الخطيب ، صورة المرأة في قصص هند أبي الشعر ، وفخري صالح ، المرأة قاصة ، القصة القصيرة في الأردن ص 265.

(4) هند أبو الشعر ، شقوق في كف خضره ، رابطة الكتاب الأردنيين ، عمان 1982.

(5) هند أبو الشعر ، المجابهة ، مطبعة الزهراء ، عمان ، 1983.

(6) د. خالد الكركي ، ملاحظات حول المجابهة ، ندوة رابطة الكتاب ، صوت الشعب ، 7 / 3 / 1985.

(7) ماجد غنما ، ندوة رابطة الكتاب ، صوت الشعب 1985/3/14 ، د. أحمد الخطيب ، صورة المرأة ف قصص هند أبي الشعر ، ص 32-34 ، وابراهيم خليل ، الرؤية السوداء من قصص هند أبي الشعر صوت الشعب ، 1984/3/1.

أو الرغبة في التغير(8) .و لعل عمل الكاتبة في التربية و التعليم (آنذاك) ، و ما نتج عنه من معايشة للنماذج النسائية من خلال الاحتكاك المباشر مع الطالبات وأولياء أمورهن أو بنات جنسهن غذّى الذاكرة بعالم خصب من التفاصيل الدقيقة والأحداث الصغيرة عن هذه الشخصيات ، وأمدها بصور ومواقف تبرز حدة التناقضات بين الماضي و الحاضر ، والأنثى و الذكر و الفقر و الغنى ، والجهل والعلم ، وأطلع الكاتبة على نماذج مأساوية ، دفعها إلى التركيز على نموذج المرأة المسحوقة عبر اختيارات لشخوص مختلفة تستدرجها من عالم الفقر المدقع ، والضعف المزري ، وفقدان القدرة على اتخاذ القرار ... مستثيرة المجتمع الرجولي ، ومتهمة إياه بالتسلط لرفع المعاناة عن كاهل المرأة : زوجة ، وبنتا ، وأما(9).

وقد خلصت الدراسات إلى أن نقل الواقع الحزين لم يستدع طاقة فنية لبناء قصص المجموعتين ، ولا لإيجاد معادل موضوعي تتحول فيه الفكرة إلى عملية جديدة تعبر فيها الكاتبة عن مرادها ؛ لأن واقع الشخصيات بما عاشته من أحداث بسيطة عامر بالمعاني الطافية على سطح القصة دونما تعقيد ، ومساعد على اكتشاف أبعادها بما تكرره من ألفاظ دالة (10) ، أو تفاصيل دقيقة. وجاءت بعض القصص غامضة متكلفة ، بأسلوبها الرمزي المليء بالتداعيات أحيانا ، مما ساعد على أن تنعدم فيها الحبكة القصصية(11) ، المغلقة بلغة شاعرية، ووصف عاطفي للأحاسيس، وطرح رومانسي للأفكاروهي في مجملها ذات بناء بسيط ليس فيه تعقيدات الحياة ولا زخم أحداثها (12). وهذه السمات العامة للقصة النسوية في الأردن في السبعينات (13)

---

(8) أحمد عودة ، قراءة للمجموعة القصصية شقوق في كف خضرة ، الرأي 1983/2/13.

(9) فخري صالح ، شقوق في كف خضرة ، الجزيرة 5 تموز 1984.

(10) محمد المشايخ ، قراءة في مجموعة هند شقوق في كف خضرة 82/7/9.

(11) يوسف الغزو ، قراءة في مجموعة قصصية ، جريدة الاتحاد ، أبو ظبي 84/3/10، ابراهيم خليل الرؤية السوداء في قصص هند أبي الشعر ، صوت الشعب 84/3/1.

(12) ابراهيم خليل ، الرؤية السوداء في قصص هند أبي الشعر ، آذار 1984 وأحمد عودة – قراءة للمجموعة القصصية شقوق ، الرأي 1983/2/13.

(13) فخري صالح ، المرأة قاصة ، الدستور 93/11/26.

وتضيف هذه الدراسات أن بؤس النماذج البشرية ، ولا سيما النسوية ، والبحث عن الخلاص والاستغلال الطبقي ، والدعوة إلى التحرر والمساواة لم يكن موضوعا خاصا بالكاتبة ، ولا فريد التناول . ولم تتجاوز القصص في طرحها ولا في بنائها ما كتبه غيرها في هذا المجال (14) . إلا أن دعوتها إلى تحرير المرأة لم تكن دعوة إلى إطلاق رغبات الجسد ، وجموح اللذة ، والخروج عن سلطة الذكورة إلى سلطة الغريزة ، كما هو الحال عند ليلى البعلبكي وغادة السمان ، لكنه صراع بين المرأة والرجل في مجتمعنا من جهة أخرى (15).

والحقيقة ، إن اعتماد الكاتب أو الكاتبة على نماذج حقيقية ليس أمرا مقبولا أو شائعا فحسب -كما يقرر سومرست موم- بل إنه لا مندوحة عنه ، ويستغرب لماذا يخجل الكاتب من الاعتراف بذلك « فأنت - كما يقول نور غنييف- لن تكون قادرا على منح الحيوية والسلوك الخاص لشخوص من خلقك إلا إذا كان هناك أشخاص معينون في ذهنك » (16) . ويحلل رولاند بارت Barthes , R عملية إعادة الحياة في القصة بأن الأديب يعمد إلى الواقع فيفككه ثم يركبه ، لكن من وجهة أخرى يصبح اليسير فيه أساسيا (17) . ويصبح عنده كل نص نسيجا من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء (18) . ثم يلغي الكاتب وجوده ليدخل في إهاب الشخصية التي يكتبها مرتفعا بها إلى الفنية من خلال دورها ووظيفتها (19). وهنا قد يقع الخلل ، فالأديب لا ينقل الواقع كما هو ، وإنما يعيد صياغته . ويبدو أن الكاتبة قد اعتمدت على نماذج حقيقية ونقلت بعض المواقف نقلا فوتوغرافيا مكثفا ، فجاءت قصصها متدفقة بشعور نفسي غامر يتمحور حول نواة من بنية مترابطة تنبض من إيقاع الكلمات السريعة فكرة ودلالة(20).

---

(14) د. حسين عليان . القصة القصيرة ، نشأتها وتطورها ص 72 ومجلة الثقافة 151-153(15) أحمد الخطيب ، صورة المرأة في قصص هند أبي الشعر ص 3.

(16) تجربتي في الأدب والحياة ، ترجمة الخليلي ، بيروت 1975، ص 149.

(17) د. محمد نديم خشفة ، جدلية الإبداع الأدبي في قصص عبد السلام العجيلي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1995 ، ص 116.

(18) د.أحمد الزعبي ، التناص نظريا وتطبيقيا ، ص 10.

(19) د. كمال عيد ، فلسفة الأدب والفن ص 164.

(20) أحمد الخطيب ، صورة المرأة في قصص هند أبي الشعر ص23.

مجموعة الحصان : قضايا وبناء.

أما في مجموعة الحصان (21) التي تضم 18 قصة ، فقد غادرت فيها هند مرحلة سابقة ودخلت في مرحلة أخرى حملت جزءا من أطروحات المرحلة السابقة ، وأسلوبها ، وعناصرها جديدة في الانطلاق الى دائرة أرحب ، لتعالج قضايا إنسانية واجتماعية وفلسفية ونفسية ووطنية وقومية ، دون الاقتصار على البعد المحلي ، وبأسلوب يعتمد التلميح والرمز والتناص والمفارقة والتداعي ، ويتوقف عند الشخصية والبيئية أكثر من توقفه عند الحدث. وقد وصفت إحدى الدراسات مجموعتها هذه بأنها ذات طبيعة رمزية مجازية معنوية (Symbolic, allegorical and abstract) . (22) وهي سمات غالبة على أفكار المجموعة وعلى بعض شخوصها ، فتجد إحدى عشرة قصة من بين الثماني عشرة تطرح أفكارا مغلفة بغلالات يشيبعضها بالمضمون وبعضها يحتاج إلى بحث عميق في متاهات النفس البشرية وأفكارها المعنوية . فالغزال يركض باتجاه الشمس قصة تنفتح على مشهد مرعب يتوقف له الشخوص جميعا إذ أعلنت المرأة عن وجود بقعة دم جامدة، وخط من الدماء ينسحب إلى أبعاد غير محددة. وأثناء الحوار الطويل تتشاكل بقعة الدم بين غزال أو دم فريسة أو دم إنسان ، ثم تتداعى صورة الدم والمذابح و الأشلاء لتعلن عن قول مجهولين بأن الدم يعود إلى كائن خرافي ، بل إلهي، بل بشري ، بل غزال يركض باتجاه الشمس ؛ لتترجع عودة الدم إلى دم ذكي ينزف من الجسم العربي الإنسان في أحد أجزائه دون أن يتوقف ،

أو دون أن يستطيع أحد الوصول إليه ليوقفه « وبقيت رؤوسنا تتابع خيط الدم الذي لاينتهي » .(23) وفي قصة الوحل يطالعنا الموظف مستعدا لمغادرة بيته ، ولكنه في المقطع الثاني يتوقف أمام الباب مندهشا ، وكأنه يرى لوحة غريبة مفزعة : « مطر شديد ، وحل يتجمع ، حافلات تنزلق ، رؤوس ، أحذية ، دماء ، أيد فقدت توازنها ، أعضاء معدنية وأخرى عضوية ». وفي المقطع الثالث حاول التقدم ولكنه خشي من الانزلاق فتراجع مراوحا مكانه ، وكان مما

(21) الحصان ، منشورات رابطة الكتاب الأردنين ، عمان 1991.

(22) Fahd Salameh , Modern jordanian Fiction عمان منشورات وزارة الثقافة 1993 .

انظر حسن عليان ، القصة القصيرة ص 40.34.

(23) الغزال يركض باتجاه الشمس ص، 13.

أدهشه رؤيته جارته التي لاتكف عن الغناء في منتصف الليل ترتمي بسعادة وسط الوحل ، وتمنى أن يفرك عينيه بشدة ليتحقق من رؤيته للمدير العام الذي يغوص في الوحل . وفي المقطع الرابع أتته الأصوات من منطقة الوحل مابين مستمتع ومحاول للخروج ، وبين متلذذ بالوحل والتهامه وضانّ أنه مات. لم يعد يهم الموظف أي شيء عندما رأى زوجته تتمدد وسط الوحل. فما الوحل بعد هذا ؟ وماذا تريد الكاتبة منه ؟ هل هو غربة الإنسان عن محيطه الإجتماعي و الفكري (24) ؟ أم هو المجتمع الإستهلاكي السلبي ، والقصة حينئذ تشير إلى إدانه الواقع الراهن بعدما فقدت حياة الإنسان قيمتها الإنسانية وفقد الإنسان خصوصيته الإنسانية (25) ؟ أم هو الفساد الخلقي ، وقليل من الناس حاول الابتعاد عنه (26) ؟ أم هو الغزو الفكري و التقدم الملوث الذي بدأ يقتحم كل بيت حامل معه عناصر صالحة وأخرى فاسدة كالمطر والوحل ؟ « كالأصوات الآدمية المتداخلة مع صوت المعادن ». وهذا ماجعل بعض الشخوص « تلتهم الوحل بتلذذ عجيب ». في حين ظن بعضهم أنه مات/ انقطع عن التواصل الثقافي لما أفرزه من تباعد طبقي وفكري . أما الموظف الذي يمثل الطبقة المتوسطة المتعلمة فلم يعد يعلم هل يرجع إلى منزله / أصله - ثقافته أم أنه مضطر للخوض مع الخائضين ؟ وهذا أمر مقلق له وصعب عليه لأنه يعلم حقيقة الوحل السلبية ، ولكنه نسي وفقد ذاته حين رأى أهل بيته / زوجته يغوصون في الوحل.

وفي الحصار (27) تنفتح القصة على مشهد خطوات متلاحمة تقترب من الباب الموصد على المتكلم الكبير في السن . بدأ الخوف يحاصره كلما شعر بالخطوات تقترب من الباب ، تذكر نصيحة الطبيب بألا ينفعل وإلا ارتفع ضغطه إلى حد الخطر، لذلك قرر أن« ينسى الناس والأشياء والأوطان المفقودة »

(24) حسن علينان ، القصة القصيرة مصدر سابق ، ص37.

(25) عبد الله رضوان ، البنى السردية ، ص272.

(26) Fahd Ṣalame . Hjn Abu Ash Shaar , Abstract and Allegorical poverty Jordan times , 5 March , 92.

(27) مجموعة الحصان ، ص54-57

وهدأ نفسه بأن « الغرباء ليسوا كلهم * علي أن أحبهم ، وأعترف بهذا الحب أمام العالم كله ، على أن أطرد الشك الذي يركض في شرايِيني المريضة » وبدافع الخوف وحب الحياة كشف عن استعداده للتنازل عن كل شيء . « المهم أن أبقى أنا ... صحيح أنني أعزل ، وأقاربي تركوني ، تخلوا عني منذ زمن ، بعضهم ينتظر موتي بفارغ الصبر ، فلماذا أترك لهم ساعة ومحفظة ».

إن هذا التوتر الذهني والنفسي أوحى بأن القصة تحكي خوف الشخص من شيء ما، قد يكون اللص أوالموت أو شيئا آخر ، وبالتدقيق في المونولوج وانزياحه إلى قضايا : الغرباء ، والاعتراف بهم بل بحبهم أمام العالم ، وشكواه من الأقارب وانتظارهم موته ، وتشبثه بالحياة ، جعل القصة تتجه نحو الأوطان المفقودة ليكون هذا المحاصر أحد الأمثلة على معاناة المهجّرين من أوطانهم في أرض الشتات مسكونا بالخوف المادي من اللصوص المحتلين والموت المعنوي والخوف القائم على إرهابه بالحصار والغرباء.

إن هذا الطرح الفلسفي والسياسي المغلف بالرموز يقابله طرح نفسي مغلف بالرموز أيضا. يبدو ذالك في قصتها « الأقدام تمر مسرعة »(28) إذ تحس الجدة العجوز بضيق شديد جعلها تتصور أن « كل ما حولها يتخلى عنها فجأة » وتلتقي مع شخصية المحاصر في الإستلاب ، وفي عدم القدرة ، وفي الحصار داخل غرفة موصدة بباب كبير ، ولكنها في حوارها الداخلي وفي تداعي أفكارها تتحسر على أيام الشباب المدبر : « خرجت تنهيدة من الفم المزموم : من يصدق أن هذا الركام البشع والجلد، كان يوما جسم مهرة مشدودة العضلات »؟

لقد صورت الكتابة إحساس الشخصية الشديد بثقل الزمن ، فضاعفت حسرتها ، واشتد ضيقها باستلاب الزمان لقوتها ، وكذلك أحسن الموظف في قصة « خمس دقائق » (29) إذ بدأت القصة بضيقه الشديد من الزمن الذي يقضيه منتظرا وصول فتاته ، إذ أخذت دقات الساعة تثير أعصابه بدقاتها

---

*لايجوز تأكيد الضمير المتصل قبل توكيده لفظيا.

(28) القصة في مجموعة الحصان ص31-34 .

(29) مجموعة الحصان ، ص 28-30.

القلقة المرتبكة ، فشعر بالفراغ يسقط حوله ، وحاول الهرب بخياله ليراها آتية « تقرع الباب بيدها الصغيرة الناعمة ، تعتذر ، تبتسم ، أشياء عادية » غير أنها لم تأت ، ومرت ثلاث دقائق تصورها تموت « قد يموت إنسان ما في هذه الدقائق ، تدوسه عربة مجنونة أو ينفجر شريان ما في قمة رأسه » .ويرن التلفون في الدقيقة الخامسة ، لم تكن هي تتكلم بل رئيسه يطلبه للإجتماع فخرج من مكتب وضرب الجدار بلا رحمة. ولئن كانت هذه الشخصية محاصرة بالوقت والمكان فإن شخصية « لعبة الإشارات الضوئية » (30) تضيف نوعين آخرين من الحصار هما الآلة والمجتمع ، فحين التقى صاحب الشخصية الرئيسة فتاة رقيقة سمراء تذكر فتاة أحبها عدة سنوات ، ولكنها تركته لتتزوج في بلد بعيد قبل عام ، لم يتوقف مع هذه الفتاة السمراء لأنها فتحت جروحه فانسل منهزما ، ورأى الناس يتدافعون و"كل ما يشغلهم : السكن ، السير ، الغلاء أما أن يفقد رجل المرأة التي يحب ، أما أنه بلا عمل فأمر لا يدخل في تفكيرهم " .. إذ ذاك فقد اتزانه وحاول قطع الإشارة الحمراء التي أضافت هما على همه فكادت تدهسه سيارة .

إن إحساس الشخوص بالزمن الضاغط أو الضائع وتفلّته من بين أيديهم جعل الخوف أو الضياع أو الغربة شعورا مسيطرا على كل شخوص قصص المجموعة ولم تسلم شخصية واحدة في أي قصة من هذه المشاعر السلبية ، حتى حين تصادفنا شخصية قوية مثل شخصية علي المستعد للسباق والمدفوع من الخارج بتشجيع المعلم ، ومن الداخل بما سكنه من قوى العالم الغاضبة كلها ، صار مثل حصان في حلبة سباق ، لكنه - مع ذلك - لايدري ما الذي « يركض في دمه ؟ الفقراء أم المخاوف أم التوقعات الكبيرة والصغيرة » ؟ وهنا يتصارع الزمن الراهن الضاغط مع الزمان .

الذي خلف أمه بوجه معروف وأسنان منخورة مصفرة ، وأخوة من أطفال المخيم بأعناقهم المشرئبة وعيونهم المتشوفة ، وتتحول هذه الصور الى سلسلة من التداعيات التي تقفز إلى ذهنه عن المكائد السياسية ، وما يكتبونه عن الحلول ، والمؤتمرات . إنه بدل أن يركض أخذ يهرب من مخاوف كثيرة « الحزن

(30)المصدر السباق ، ص 62-65 ، وانظر قصة التحديق في عينين رائقتي ص 58-21

الوحل ، الغربة ، المواجع ، المذابح ، السفن التي تنقلك من حصار إلى حصار » وبذلك تتناص هذه القصة مع قصص الحصار والوحل والحصان ، ليس بما تحمله من عناوين فقط ، وإنما بما فيها من أفكار أيضا.

وبذلك يظهر مدى خوف الشخوص من الزمن الضاغط الذي يؤدي إلى ضياع الزمن بسبب القلق وما ينتج عنه من ضياع سياسي ، أو نفسي أو اجتماعي ، ليتحول إلى زمن ضاغط مرة أخرى وبضياع أقوى ، كما يبدو خوف الشخوص إثر اصطدامهم بأمور لا يستطيعون ردها وبخاصة تلك التي تأخذ طابعا معنويا كالفقر والغربة والمرض والموت . وقد احتل الأخير مساحة ست قصص من المجموعة(31) ، اثنان منها تحملان الموت في العنوان : الموت وسط الزنابق والموت في الفضاء الرمادي ، حيث تصف الأولى الكوابيس المرعبة التي يراها ويعيشها المريض منذ اللحظة الأولى التي علم فيها عن وجود مرض خبيث أصابه (32)، وتصف الثانية حادث دهس مرعب يعيش في ذاكرة سائق معيل تطارده أشياء كثيرة « السرعة ، الزمن ، والفقر ، وصورة الميت وحذاؤه المبقور ، والعربة وحبات البرتقال والخيط المنزلق من فمه »(33).

الكاتبة في قصصها الاجتماعية التي لاتحتاج إلى رموز ، تطرح فكرتها بوضوح أكثر وقوة صارخة تنتج عن تباعد شخوص القصة فكريا أو طبقيا أو ماديا دون أن تسقط عنهم مشاعر الخوف أو الغضب أو الغربة .. ففي قصة المعطف (34) ، يندفع « الغضب والتملك إلى عيني الأم دفعة واحدة لتبدو كالقطعة التي تنقضّ على دوري يتدرب على الطيران ». حين اقتطعت ابنتها العاملة جزءا من راتبها الشهري لتشتري به معطفا بقي يعيش بالإلحاح في خاطرها ، في حين كانت أمها تصر الراتب لتدفع منه أجرة البيت وتكنز مازاد للأيام السوداء ، وبعد حوار يعري الفقر الذي يغطي تلك الطبقة من المجتمع،

(1) على الترتيب : الحصان ، الغزال ، الأقدام تمر مسرعة ، الموت وسط الزنابق ، والموت في الفضاء الرمادي.

(32) قصة الموت وسط الزنابق من مجموعة الحصان ص35-38 .

(33) قصة الموت في الفضاء الرمادي من مجموعة الحصان ، 39-43 .

(34) انظر قصة المعطف ص 44-48 ، وقصة صبيحة يوم الجمعة ص 24-27 .

تتحرك الشخصيات باتجاهين متعاكسين لتلتقي؛ فالبنت تريد إرجاع المعطف متنازلة عن حلمها الجميل والأم تريد من ابنتها الاحتفاظ به صابرة على ألم الفقر وشبح الخوف. وفي قصة « سالم المحمود يزور عمان » (35) يمتلىء قلب سالم بالخوف الكبير حينما وصل العبدلي متجها إلى ابن عمه كي يقنعه ببيع أرضه في القرية لقاء مساعدة رئيس البلدية له بتأجيل الديون . اندفع بالخوف يبحث عن ابن عمه في عمان التي لم يزرها منذ ثلاثين عاما ، وفي أثناء جلوسه في سيارة التاكسي تزاحمت عليه الأفكار ، وقفزت إلى ذهنه صورة رئيس البلدية الانتهازي، فازداد مقته وغضبه ورفضه له ، وأحس أن مهمته حقيرة ومؤسفة وأنها لاتساوي العالم كله ، فطلب من السائق أن يعيده الى المكان الذي أخذه منه.

وفي قصة « الحاجز »(36) تعاني الآذنة من المفارقة الحادة بين معيشتها الفقيرة ومعيشة هيفاء المسؤلية برغم حسن معاملتها لها، ويغزو قبلها حين عرفت من أمها أنها في مأزق بسبب نفاد الراتب والحاجة الماسة إلى التدفئة في برد الشتاء القارس ، ففكرت حينها أن تقترض من هيفاء ولكن الأخيرة لم تعلم بسوء حالتها ، حين سألتها عن تاريخ اليوم ملمّحة عن حاجتها إلى سلفة على الراتب ، فأجابتها بأن عليها أن تحضر مبكرة قبل وصول الخبراء إلى المكتب ، وسبب حساسيتها المفرطة ورومانسيتها بالعيش كالمترفين « إنكسر في داخلها كل شيئ » وصاربينها وبين هيفاء « أخدود من المسافات والمخاوف ».ولم يسلم الطرح القومي من مثل هذه المخاوف أيضا ، ولا من أهمية الزمن في تدارك النهايات المفجعة وفي تكثيف الخوف كذلك . ولأهمية هذا الجانب القومي انشأت الكاتبة قصة الحصان التي تعالج بعدا قوميا حضاريا محاصرا بالموت وضيق الوقت ، وجعلت المجموعة تحمل اسم هذه القصة ثم جعلت ترتيب هذه القصة في صدر مجموعتها ، وكذلك الحال ، أنهت مجموعتها بالقصة القومية الأخيرة « الطريق إلى صفين » مما يدل على تحكم الهم القومي في نفس الكتابة ، فضلا عن همّها الوطني والإنسان الذي جاء بين القصتين .

لقيت قصة الحصان اهتماما لم تلقَه قصة أخرى في المجموعة لدى

(35) القصة في مجموعة الحصان ص49–53 .

(36) المصدر السابق ، ص73–77 .

الدراسين ، فعدها بعضهم كأنهم قصيدة رثاء في عباءة قصة (37) وعدها بعضهم الآخر أنها موضوع خطير في شكل فني بسيط (38) ، وأنها نموذج ورمز للعربي وحضارته (39) وأنها استفادت من الأساليب التجريبية مثل الحلم والرموز والمفارقة والمقاربة بين عالمين متباعدين ومتضادين يقفان رمزا للحضارة العربية في العصور الوسطى (40) . وما ذلك الاهتمام الا لما ورد سابقا ولخصوصية بنائها الفني القائم على التناص الثقافي والرمز الشفاف.

ومن الواضح أن هذه الاعتبارات جميعا أحلت هذه القصة لتكون محطة لقاء بين المرسل والمتلقي ، كما أن القصة الأخيرة جاءت محطة تأكيد مفتوحة بمراجعة تاريخية قومية تراثية بأسلوب رمزي شفاف . فالكاتبة في الأول تقدم مشهدا دراميا ينفتح على حصان ممدد سكنت فيه الانتفاضة الأخيرة بفجيعة مذهلة ، وقد تحلّق حوله مجموعة من الناس يندبونه ويتذكرون محاسنه . وكان من بينهم الراوية التي كانت تبعث في البطل الممدد ضخات القوة والسمو والمجد مثيرة الحضور على استدعاء الصفات المثالية فيه ، رابطة كل ذلك بعناصر مكانية وتراثية لتوازن بين الرموز اليه ، مما يساعد على فهم الرمز بسهولة ويسر : « كان الحصان مدويا مثل رعد جاءنا صوت المرأة جسورا : لقد جاب الكرة الأرضية ذات يوم بقوائمه السريعة الرشيقة ، وصل الصين واتجه غربا هل يمكن أن يموت هكذابيساطة ؟!

وبعد حوار طويل وتعليقات متبادلة كادت أن تبرد الموقف الدرامي جاء تحريك المشهد حين حرك الحصان عينيه، فالتقطت الراوية الحركة وأعلنت بنبرة الاكتشاف الجديد ، والأمل الواقعي المرتبط بالمرموز إليه ، « عيناه تتحركان ، انظروا إليهما ،إنهما تتحركان ، إنه لم يمت ،لايمكن ، أن يموت لايمكن » ويتحرك الحدث قليلا، أيضا ، في موقف حواري درامي صاخب.

(37)- د. عبد الرحمن ياغي ، القصة القصيرة في الأردن ص 198.

(38) - د. ابراهيم خليل : الرؤية السوداء في قصص هند أبي الشعر ، صوت الشعب 1984/3/1.

(39)- عبد الله رضوان ، البنى السردية ص 267.

(40)- د. حسن عليان ، القصة القصيرة نشأتها وتطورها، مصدر سابق ، ص 34.

يبحث عن الحل ، وهنا تعطي الكاتبة الطروحات الفكرية ، فالطبيب هو الحل ، ولكنه للأسف توفي وتقاسم الورثة ، أدواته، فهل هذا تناص مع الشعار المرفوع بالمناداة بتطبيق مبدأ الأمة ؟ ولكن هذا المبدأ كنظام حكم قد انتهى ، وأصبحت أرض العرب مقسمة بين الورثة حكام الدول العربية ، وبعض هؤلاء أتلف هذه الأدوات وبعضهم دفنها ، فمنهم من ابتعد عن مبادىء الوحدة ، ومازال بعضهم ينتظر الموقف المناسب ، وبعضهم ينادي باستبداله بشبيه له ، وآخرون يرفضون هذا لأنه عجوز قديم . وفي هذا الخضم ارتفعت الأصوات وزاد النقاش ، ودبت الفوضى،وهنالابد من العمل السريع ، فالوقت حرج والزمن لايسمح بالتراخي فما كان من الراوية الإان صرخت فجأة « اسكتواجميعا وساعدوني ».

وفي قصتها الأخيرة « الطريق إلى صفين » تطرح معادلا موضوعيا لحالة العرب ومايمكن أن ينتج عن حرب الخليج الثانية - قبل حدوثها - من ويلات تقسم الأمة ، وتلسع بلهيبها القاصي والداني ، فمنذ أن جلست الراوية في السيارة المتجهة إلى صفين لسعتها حرارة مقعد السيارة ، وعندما أقبل السائق بدا « كسنديانة عتيقة ضربتها عاصفة مجنونة ، ورأت في عينيه عالما فاجعا يمور بعذابات مثل الآخرين ، فانتفض الخوف في أطرافها وسرى مثل تيار مكهرب إلى خلايا جسدها المشحون بالترقب : لابد أن تكون صفين الآن جهنم أخرى» (41)، وهي مع ذلك لاتدري لماذا تذهب ؟ وحين أدارت المذياع « اندفعت أصوات كثيرة تتحدث عن الموت والعطش والدماء » ثم تتداعى الأفكار وتتناص مع صفين التاريخ وتستحضر الدماء والقتال وتداعي الوفود من الشام ومصر. ولم تفلح جهود العقلاء في إيقاف نهر الدم : « الدماء لن تنتهي لأن الناس مصابون بجنون غير عادي » ، ورأت أن الحل هو الابتعاد عن مثل هذه الأجواء والطرق المؤدية إليها « قالت لن نسلك هذه الطريق الملعونة ». تلك هي المواقف التي طرحتها المجموعة ، منها ماكان واضحا كل الوضوح ، ومنها ماكان يحتاج إلى نظرات معمقة ، وقد عمدت الكاتبة شأنها في ذلك شأن الكتّاب المعاصرين الى إدخال تقنيات أجناس أدبية أخرى كالشعر والرسم المشهدي والدرامي مع القصة، وخرجت كما يخرجون عن القص الكلاسيكي بسرده الخطي المتوالي الذي يولي الحكاية اهتماماأساسيا، ومالت كما يميلون إلى التشويش وكسر بنية القص المترابطة عبر تقنيات

(41) - الطريق الى صفين ، ص 78 .

زمنية سردية، مما أحدث غموضا يفسح المجال للقارىء بالتفكير والتأمل وتقدير النص الغائب (42).

الشخصيات :

لقد أوصلتنا القراءة السابقة إلى تلك المواقف من خلال أنماط الشخوص المرسومة فيها لما تحتله من حيز كبير في أجواء القصة، ولما تتحمله من نصيب أكبر في هذه المهمة (43)، فمن الواضح جدا أن العنصر السائد في قصص هند أبي الشعر هو الشخصية ، ومن الواضح أيضا أن الكاتبة تهتم بشخوصها أكثر من أي عنصر آخر ، وقد تبينّ أن شخوص قصص المجموعة مأزومة تعاني الخوف أو الفقر أو المرض ، أو القهر والضغط ، أو تفتت الطبقة الوسطى أو الموت أو كل ذلك ، ولكنها مع ذلك تسعى جاهدة للخلاص مما هي فيه ، أو تعرض الضيق الذي تعاني منه في محاولة للوصول إلى التوازن واستشراف آفاق إيجابية مقارنة بواقعها السلبي .

أما كيف رسمت الكاتبة هذه الشخوص فهذا مدار البحث ، وهذا يقتضي الحديث عن نوع الشخصيات وطبقتها وكيفية ظهورها ومدى وضوحها ثم أفولها ، وعلاقتها بالراوي، والتقنيات المستخدمة في رسمها من خلال المجموعة مقارنة بكل قصة على انفراد .

لقد اختارت الكاتبة شخصياتها من الطبقة الفقيرة أو محدودة الدخل وعرضتها لمحكات اجتماعية وسياسية ، مختلفة لتكون المعادل الموضوعي لأفكارها ، وقد نوعت الكاتبة في شخوصها فعرضت معاناة طالبين، وخمسة موظفين وأربعة مواطنين وثلاثة مرضى ومنظر دهس ، كما عرضت شخصية الحصان المحتجز والغزال الجريح المختفي. ومن جهة أخرى ، وبالإضافة إلى توظيفها شخصيات ذات فئات عمرية متنوعة كما تبين ، فإنها أشركت كلا الجنسين من الذكور والإناث ليكونوا الشخصيات الرئيسية. وبالتدقيق في الفضاء العددي للشخصيات نلاحظ أن الكاتبة تناولت شخصية الرجل كشخصية رئيسية في تسع من قصص المجموعة وواحدة لطالب مدرسي ، بينما عرضت لشخصية المرأة كشخصية رئيسية في خمس قصص وواحدة

---

(42)- أنظر د. أحمد الزعبي « النص الغائب نظريا وتطبيقيا » ص 16، ومحمد جمال باروت ، القصة القصيرة والأسئلة حول بعض مشكلات البيئة في النثر القصصي في الخليج ، أبحاث الملتقى الثالث للكتابات القصصية، ج 2، ص 111.

(43) أنظر د.ثابت ملكاوي ، دلالة تقمص شخصية البطل ، أبحاث المتلقى ص 95، وجان بول سارتر ، ماالأدب ترجمة محمد غنيمي هلال ص 44.

لطالبة تركت المدرسة ، في حين أن عدد الشخصيات الثانوية في القصص من النساء يفوق نظيرها من الرجال، ويربط ذلك بتأزم الشخصيات نجد أن تعرض الرجل/ الشخصية الرئيسية للمعاناة يفوق تعرض المرأة/ الشخصية الثانوية لذلك ومع أن شخصية الرجل وحضوره يبدو أن أكثر إلا أنه يعيش حالة التأزم نفسها دون فروق واضحة في شدتها ، وإن اختلفت أسبابها. كما أن هذا التركيب يعطي شخصية المرأة حضورا ثانويا أكثر فيجعلها الطرف الآخر المتفاعل مع الصراع ؛ وبالتالي فإن هذه الشخصيات جميعا تعيش حالة التأزم ليس بسبب الاحتكاك والتصادم فيما بينها بل بسبب ما تعانيه من الواقع الاجتماعي والسياسي والمادي ، فالرجل يعاني بسبب انتظار المرأة/ لعطاء (44) ، وبسبب تسلط الأقوى وتهديده (45). والمرأة تعاني من المرض والفقر وضيق الحياة ، وكلاهما يعاني من كابوس الحصان المحتضر ومن لبحث عن دم الغزال/ الحرية واللقمة والطريق إلى صفين (46) ، وكلا الجنسين أيضا فقد اسمه وهويته في معظم القصص. ولم تعثر الدراسة على قصة صراع واحدة بين الجنسين المختلفين في حين نجد قصة الصراع بين مرأة وامرأة ورجل ورجل (47). وهذا يدل على أن الكاتبة لم تقرر أن شقاء أحد الجنسين كان سببه أحدهما، وإنما له جذور أخرى أهمها الوضع السياسي وما يشكله من طيوف سوداء تكهرب الحياة العربية .

إلا أن صورة المرأة برزت وهي تتحمل مسؤوليات اجتماعية وسياسية أكثر من الرجل ، وبرغم معاناتها فهي تبدو قوية أمام التحديات السياسية بل والاجتماعية ، وصوتها الآمر أعلى كما يبدو في الحصان وفي الغزال «اسكتوا جميعا وساعدوني» و «انهضوا في الحال» و «اصمتوا ودعونا نجده» ...بينما ظهر الرجل مأزوما بقضايا أقل أهمية كانتظار المحبوبة أو البحث عنها ، أو كونه مسكونا بتوفير لقمة العيش أو المرض أو بالرد على الأحداث دون أن يصنعها كما في الطريق إلى صفين حين رأته الرواية بقوة سنديانة عتيقة وقد قرر تغيير الطريق التي تؤدي إلى صفين لأنها طريق ملعونة . تظهر الشخصية

---

(44) أنظر قصة خمس دقائق والتحديق في عينين رائقتين ولعبة الإشارات الضوئية .

(45) أنظر قصة سالم المحمود يزور عمان ، والحصار والفقمة .

(46) أنظر قصة الحصان والغزال واللقمة .

(47) أنظر قصة المعطف وصبيحة يوم الجمعة وسالم المحمود .

في قصص مجموعة الحصان منذ الجملة الأولى بملامح خارجية توحي بحالتها النفسية ما عدا شخصية الغزال الجريح الذي اختفى واختفت بعض ملامحه ، ولم يبق منه سوى الدم ، وشبح غزال يعيش في جبل لا تصله الأقدام . بعينين جامدتين .. ورقبة طويلة .. ونزف بشع لا يتوقف ، في حين تظهر شخصيات جماعية منذ الجملة الأولى فتكشف عن عجزها واختلاف مسيرتها للبحث عنه مما يجعل الغزال -كالمعطف الذي كان محور الحديث بين الأم وابنتها- محكا يكشف عن الشخوص الكثيرة التي تقف رمزا أو وسيلة لتوضيح الفكرة ، وحينئذ يمكن القول بأن شخصيات المجموعة كلها تبدو بملامح خارجية تنفذ إلى الأعماق في جملة الافتتاح ، معلنة الحالة السيئة التي وصلتها الشخصية . وعليه تكون الجمل الافتتاحية بؤرة متوهجة للشخصية وخطوطا متوازية للإطار العام الذي تظهر فيه شخصيات المجموعة . ويكفي للتدليل على هذه الظاهرة بأي جملة من جمل المقدمات كقولها (على ترتيب القصص)

سكنت حركته أخيرا (الحصان)

وقفنا جميعا بلا حراك (الغزال)

سكنته قوى العالم الغاضبة (السباق)

نقر بأصابعه أطراف المكتب ، جاءته الدقات قلقة مرتبكة (خمس دقائق)

لا فرق بين أن يكون السرد بضمير المتكلم أو بضمير الغائب . على أن ضمير الغائب هو الشائع في هذه المجموعة فقد ورد 13 مرة مقابل 5 مرات بضمير المتكلم ، وجلها جاءت مرتبطة بالفعل الماضي ، مما يعمق ظهور الشخصية وحضورها ويؤكد على واقعيتها (48).

وبعد هذا التقديم الحركي والنفسي للشخصية تحرك الكاتبة الحدث ، وهو غالبا ما يكون بسيطا : جلسنا ، وقف علي ، تجمعنا بخوف ....، زعقت المرأة بصوت تتردد فيه السلطة المطلقة ....، قالت من بين أسنانها المنخورة وأين بقية الراتب ؟ ثم تضيف الكاتبة عناصر ظاهرية جديدة تعزز الملامح ؛ فالأم على سبيل المثال في المعطف ظهرت غاضبة متشنجة العروق بارزتها وقالت وأين بقية الراتب ؟ وبعد الرد على السؤال الاحتجاجي يأتي صوت الأم مدويا تصفه الكاتبة بطريقة غير مباشرة : لو أنني أخبرتها أن

---

(48) جورج لوكاتش ، دراسات في الواقعية الأوروبية، أمير اسكندر ، الهيئة العامة للكتاب 1972، ود. صلاح فضل منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، دار المعارف ط2. 1980.

زلزالا سيدم المدينة ويهد الصفيح فوق رؤوسنا لما اندفع الهياج إلى صوتها ... وفي موقع آخر : انهارت وأخذت تبكي بحرارة ... احمرت أطراف أذنيها ...

وتتسلح الكاتبة بالشخصيات الأخرى لتكشف عن البعد الظاهري للشخصية ، كوسيلة أخرى للرسم ، فتقول البنت عن أمها بعد البكاء في قصة المعطف : وتأكدت من أن قلبها مازال قويا ، وأن ما تدعيه أمامي من ضعف ومرض ليس صحيحا تماما ...هدأت حركة عروقها ... عادت الصفرة تكسوها ، هذا الذهول الذي تجمع في نظراتها الغائمة يقتلني ، ويحاكمني بقسوة ...لم يسبق لها أن لبست أشياء جديدة ، دائما ما يخصها عتيق ثيابها ...أيامها...والحزن كله عتيق . ومثل هذه الوظيفة في رسم الشخصية ، تظهر بتقابل الشخصيتين كتقابل الطالبة وزوجة أبيها جسميا ووظيفيا ونفسيا(49). ولا تكاد قصة تخلو من التدقيق في ملامح الشخصية الخارجية والنفسية من خلال الوصف المباشر أو من تقابل الشخصيات. ولكن الكاتبة تعمدت أن ترسم شخصياتها بالتركيز على البعد النفسي وما يكشف عنه من بعد ظاهري ، ولم تقصد إلى تحديد ملامح الشخصية تحديدا متميزا، ولم تسم شخصياتها في كل قصصها بأسمائها التي هي أبسط أشكال التشخيص ، بل استخدمت ألفاظا نوعية : امرأة ، بنت ، موظف ، طالب (50) ، رجل ، سائق ، أستاذ وللدلالة على الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها والشعور النفسي الذي تعاني منه ، والضياع السياسي الذي تعيشه مقابل الأمل الساكن في الأعماق . وهي حين تستخدم الاسم (وقد استخدمته في أربع قصص فقط) توظفه توظيفا دلاليا ؛ فصبا في قصة الأقدام تمر مسرعة صبية كالمهرة ، وعلي في قصة السباق طالب يسعى للعلو والفوز وتحقيق أحلام المقهورين ، وسالم المحمود سلم من العيب والتآمر على بيع الأرض فهو محمود ، وهيفاء في قصة الحاجز موظفة أنيقة مهذبة تتعامل بموضوعية وترفع وهذا ما جعلها في عين الخادمة حاجزا لم تستطع تجاوزه .

والكاتبة إذ تعرض الشخصية منذ الجملة الأولى بملامحها الخارجية والنفسية لا تستوفي صفاتها وكل ما يتعلق بها في فقرة واحدة ، وإنما تتوزع ملامح الشخصية في فضاءات القصة ، بأساليب متنوعة، نجد الكثير منها في القصص المحلي وغيره . فهي تعتمد السرد على لسان الراوي كلي العلم الذي

(49) قصة المعطف ص 44-48. وانظر قصة صبيحة يوم الجمعة على سبيل المثال .

(50) رينية ويلك وواستن وارين ، نظرية الأدب ، ص 229.

يصف الشخصية (51) ، من الخارج ويغوص فيها من الداخل متعمقا ما يخطر في بال الشخصية وينقل الحديث من شخصية إلى أخرى ، فها هو علي في السباق يستعد للانطلاق : «قال له الأستاذ ، وهو يشد على ساعده بعنف وانفعال : تصور نفسك في حلبة سباق وأنك حصان عربي أصيل ، لا بد أن تفوز يا علي ، لا بد أن تفوز. هز رأسه وأزاح الشريط المعقود على جبهته ، ألقى به إلى البعيد وتفقد الرقم المكتوب بأحرف كبيرة على صدره (تصور نفسك في حلبة سباق) هو الآن في الحلبة ... لا يدري ماالذي يركض في دمه ويتسرب إلى خلاياه المتحفزة الفقر أم المخاوف والمتوقعات الكبيرة والصغيرة . كل هذه الأشياء إذا ما تجمعت معا صارت وجه أمه ، الوجه المعروف بأسنانها النخرة المصفرة وثوبها المتسخ عند ياقته . وجه إمه إذن يركض معه (52) . فعلي مدفوع من الخارج بالمآسي ، وهو حينئذ يركض منها ، ومدفوع من الداخل لتحقيق الأهداف الطموح ، فهو يركض إليها .

وهي كما تستعين بالشخصيات الثانوية وتعقيباتها لتوضيح ملامح الشخصية الإئيسية (53)، وتستعين بالحوار لتكشف عن الشخصية ، وتدفع بالحدث البسيط وتكسر نمطية السرد (54) . إلا أن الكاتبة لم تستخدمه في جميع قصص المجموعة ، ولا بالمستوى نفسه ، ففي حين جاء المقطع الأول من قصة التحديق في عينين رائقتين مبنيا على الحوار خلت بعض القصص منه تماما (55) ، بينما جاء في قصة سالم المحمود عاميا منسجما مع شخصية رئيس البلدية النفعي غير المتعلم الذي يستخدم سلطته لفرضها على مواطنيه —قل لي يا سالم . ابن عمك المحامي شوبدو بأرضو . . ؟

– اهتزت رموش سالم . . . وفهم كل شيئ . . !

– يا أبو فهد ، ما حدا بستغني عن أرضه . . (ضحك رئيس البلدية وبانت أسنانه المنخورة . .)

– ياسالم .. ياسالم المحمود الفلاحين مثلنا ما بتسغنوا ، لكن ابن عمك باشا . . . ملاك بعمان وعنده مكتب وما بعرف أرضه وين (56).

---

(51) انظر د. عدنان خالد عبد الله ، النقد التطبيقي التحليلي ص 86–

(52) (السباق ص 14، وانظر أمثلة أخرى في الصفحات : 12،9، 18، 22، 31، 36، 63،55

(53) أنظر قصة الحصان ، والغزال ، والموت في الفضاء الرمادي ....

(54) أنظر قصة الحصان ، والغزال ، و 5 دقائق، والموت وسط الزنابق والمعطف والتحديق في عينين رائقتين وأوراق تجمعت في خريف ما).

(55) أنظر مثلا السباق وصبيحة يوم الجمعة ، والأقدام تمر مسرعة ، والموت في الفضاء الرمادي ، ولعبة الإشارات الضوئية والحصان ...

(56) قصة سالم المحمود ص 51.

ضومن الملاحظ أن هذا الحوار قد كشف عن جزء ظاهر في الشخصيات الثلاث من خلال الأسطر القليلة ، مما يدل على حسن توظيفه . إلا أن الكاتبة استخدمت نوعا من الحوار يأتي على هيئة تعليق من الشخصيات على قضية واحدة بحيث تتعاقب الشخصيات في ذكر رأيها أو شعورها تجاه الشخصية مما يكشف أبعادا جديدة لا يستطيع الحوار كشفها (57) وهي كذلك تستعين بالحوار الداخلي لتتعمق الشخصيات وتكشف عن الأسى العميق الذي يرين عليها جميعا. وقد يأتي الحوار الداخلي ضمن مقاطع حوارية فيكون الحوار الداخلي شرودا ذهنيا مختلف الطول ، وقد يكون طويلا جدا ويسيطر على جو القصة ، ومتداخلا فلا تلمس الفرق بين سرد الراوي كلي العلم وشرود / مناجاة / حوار الشخصية المرقم بين قوسين أحيانا ، كما يبدو في قصص المعطف وخمس دقائق والأقدام تمر مسرعة ؛ إذ تنتفخ قصة المعطف على الأم التي تحمل هموم الدنيا وقساوتها مندفعة نحو ابنتها تسألها عن بقية الراتب .
التي تحمل هموم الدنيا وقساوتها مندفعة نحو ابنتها تسألها عن بقية الراتب

ويأتي الحديث الداخلي وكأنه سرد طويل يصف الأم : « هذه المرأة لا تعرف غير الحاجة والفقر والمطاردة ، أراقبها في كل نهاية شهر ، تصر النقود ... » ثم يأتي الجواب عن السؤال : أنفقته ! ثم يأتي الشرود الذهني « لو أنني أخبرتها أن زلزالا سيدمر المدينة .. ويهد الصفيح فوق رؤوسنا لما اندفع الهياج إلى صوتها ....ثم تضع الكاتبة بعض الفقرات بين قوسين لتشير إلى المناجاة الداخلية التي تخلط بالاسترجاع (58) فهي بعد الفقرة السابقة تقول (منذ شهر وأنا أخطط لهذا اليوم ، أمر أمام أماكن العرض المضاءة بكثافة في المحلات التجارية ، أسير مع صديقاتي ، يثرثرن عن الموضة أبحلق (هكذا وتكررت في غير قصة) في الواجهات اللامعة ، كان المعطف الأزرق حلمي ، يدق قلبي وأفرح كلما رأيته في الواجهة » . ثم بعد هذا الاسترجاع يأتي الحوار عاليا :

من حقي أن أفرح يوما يا أمي ...

وأخوتك . . . من سيطعمهم ؟

---

(57) أنظر الحصان ، الغزال ، الموت في الفضاء الرمادي .

(58) انظر أمثلة أخرى للاسترجاع في الأقدام تمر مسرعة ، وسالم المحمود ، ولعبة الإشارات الضوئية والحاجز .

الأرضية الأسمنتية الباردة) وتضيف الأم : ولا تنسي الدين. وتستمر القصة وتظهر الشخصية بعد حوار قصير في المناجاة الثالثة:(ثمن المعطف ثروة، وأحلامي كانت تكبر كل يوم، حتى تضخمت وصارت مثل أحلام الآخرين) ثم تستيقظ من هذا الشرود لتقول : «هذا يعني أننا بحاجة إلى أجرة الدار ! ثم تغيب رابعة (سقطت من السماء إلى علبة الصفيح وانسكبت أحلامي على

على هذا النسق برسم ثنائية متقابلة بين الأم وابنتها لترسم من خلالهما جيلين مختلفين يتقاطعان على المستوى الظاهري فيلتقيان في ذروة نفسية متجلية ، ويحدث التنازل من البنت عن حلمها ومن الأم عن ظلمها وقساوتها في منظر عاطفي حزين ترسمه البنت في مناجاتها (رأسها يهتز باستسلام ..يجلدني استسلامها المفاجئ ويعذبني هدوءها المذبوح ..). ومن خلال هذه القصة تبدت لنا أكثر من آلية استخدمتها الكاتبة في تصوير شخصياتها فالمفارقة بين موقف الأم وابنتها والتباين بينهما والاسترجاع والاستشراف أدوات استخدمتها الكاتبة بمهارة لرسم المعالم النفسية للشخصية .

إن الكشف عما يعتلج في النفس - وهو ما سعت إليه الكاتبة - يحتاج إلى أكثر من آلية . وقد وظفت الكاتبة -بالإضافة إلى ما سبق- أداة أخرى تبيح للاّشعور أن ينفث ما فيه من احتقانات نفسية ، فجاء ذلك عن طريق الهذيان وأحلام اليقظة ضمن تقنيات متعاضدة بررت للشخصية سلوكها إزاء الواقع ، فالطالبة في صبيحة يوم الجمعة تعيش مع أبيها وزوجته ، بعد أن طلق أمها . واضطرت إلى ترك المدرسة لتخدم إخوتها ، ولكن زوجة أبيها سامتها أصناف القهر دون أن تحترم يوم الجمعة أو صباحه الذي يستريح فيه الناس من العناء ، حاولت التنعم بنومة الصباح الندية وأطلقت العنان لأفكارها . جاءتها صورة أمها وأخذت تكبر وتغطي كل شيء ، وعبر التداعيات وأحلام اليقظة أخذت تحلم كأنها تعيش في قصر وتشتري الأحذية الجديدة ، وتذهب إلى المدرسة بالسيارة ، وتقابل معلمة اللغة الإنجليزية ، وتتكلم معها بطلاقة «ابتسمت لنفسها لا تملك إلا أن تبتسم بسعادة ، هي الآن في عالم تحبه عالم لذيذ مترف ، مليئ بالرفاهية» ، وتحلم بالأولاد وبواجباتهم ، إلى أن تفيق من

أحلامها على الأصوات المزعجة (59).

ولم تتخلّ الكاتبة عن استغلال البيئة لإبراز ما تعانيه الشخصية في قصص المجموعة ، فالمكان ضيق أو محاصر للشخصية ، والزمان ضاغط إما بحرارته أو بالفعل المصاحب له أو بالانتظار والتهلف إلى الفرج أو بما يستدعيه من خلاص ، مما يجعل الشخصية في معظم قصص المجموعة تعيش في حالة من التوق إلى التحرر ، فها هي شخصية «الحصار» رجل معقد بالمرض في غرفة ضيقة ، أغلق على نفسه منافذ العالم حتى لا يزداد المرض / الضغط :

«أقفلت المذياع ، أخفيت الصحف التي تمتلئ بالموت والخوف والدمار ، وعندما وقفت طويلا أمام جهاز التلفاز حزمت أمري على تجاهلها ، حاولت أن أنسى الأحزان ، أحزان الأوطان وناس الأوطان» . ومع ذلك لم يتحقق لهذا المريض هدوءه ، فالخطوات المتلاحقة تضرب السلم فازدادت دقات قلبه وأخذت تهدر مثل موجة محيط شتائية ، فأسرع كي يقفل الباب بإحكام. ولعل الشخص الآخر هو الآخر قام بإغلاق الباب من الخارج «كان صوت السلسلة البشع يرتطم بالقفل الخارجي ، قدرت أنه قفل كبير ... كبير وفولاذي وبارد» فصار محاصرا في شعوره وفي غرفته ، ومن الخارج . ولم يبق له من الحياة سوى الإحساس بهذا الحصار «كان الصمت يتنفس في الأرجاء الميتة الضيقة ، وبدأت أخاف ، بدأت أخاف ...بدأت أخاف ، وأفكر بالحصار».

وتلتقي هذه الشخصية مع شخصية الوحل بالشعور بالحصار مع الاختلاف الجذري بينهما ، فصاحب الوحل رجل أنيق موظف يكمل استعداداته للعمل ويخرج صباحا ليفاجأ بالوحل يتجمع أمام بيته ، وفي محيطه بشكل مخيف ، والحافلات تنزلق . وحين هم بالحركة انزلق قليلا فأصبح محاصرا مكانيا وزمانيا لا يستطيع الاستمرار في الانزلاق بالوحل ، ولا يستطيع لرجوع ولا يستطيع الذهاب إلى العمل (60).

---

(59) قصة صبيحة يوم الجمعة ص 25-26، وانظر قصة الأقدام تمر مسرعة ولعبة الإشارات والعاجز

(60) انظر أمثلة أخرى في قصة 5 دقائق وأوراق تجمعت في خريف ما واللقمة .

إن هذا التلاقي بين الشخصيات في مشاعرها وأحاسيسها وانحصارها يفتح قضية تجد أصداءها في قصص المجموعة ، إذ تتناص القصة وتنفتح على قصة / قصص أخرى . وهذا من شأنه أن ينقل الأحاسيس التي تحياها تلك الشخصية إلى الشخصية الجديدة ويكثفها ويعمقها (61) لما يتيحه التناص من تفاعل نص داخل نص آخر ، على اعتبار أن «كل نص يتشكل من قطعة موزاييك من الشواهد ، وكل نص هو امتداد لنص آخر أو تحويل عنه» على حد قول كريستيفا(62) أو «كل خطاب يكرر آخر ، ولكن كل قراءة تشكل بنفسها خطابا» على رأي باختين(63) . ويشرح ليون سومفيل ذلك بقوله كإن النص الأدبي ملتقى نصوص أو مكان تبادل يخضع لنموذج خاص هو لغة الإيحاء بحيث تتداخل / تتفاعل مجموعة نصوص في نص معطى بالتعبير أو بالمضمون .

في الأندلس و تتجمع بقية الشخوص حوله ، ومن خلال الحوار والمناجاة والاستشراف ، تنكشف الشخصيات واهتمامها ومدى الاختلاف بينها . ومثل والدارس للمجموعة يجد أمثلة متنوعة لوقوع التفاعل النصي . ومن أمثلة ذلك : التناص الثقافي المكاني الذي نجده في طرفي المجموعة: الحصان والطريق إلى صفين حيث ترتبط شخصية الحصان الرمزية بالحضارة العربية هذا نجده في الطريق إلى صفين حيث تضعنا الكاتبة أمام معترك تاريخي يوضح الصراع الدامي في تجمع القبائل من. أهل العراق والشام للاقتتال ، وتظهر الوفود والأشتر ونصر بن مزاحم وعمرو بن العاص وقميص عثمان ، وليل الصحراء المخيف مثل مقبرة مهجورة والمليء بالرعب مثل ساحات قتال دامية ، والحالك مثل أعمار الناس المذبوحة في الأزقة ، وبذلك يتضح

---

(61) أنظر بيير مارك دوبيازي ، نظرية التناصية ، ترجمة الرحوتي عبد الرحيم ، مجلة علامات في النقد ، ج 61 م 6، سبتمبر 1966 ، ص 31.

(62) أنظر : ليون سومفيل ، التناصية ترجمة وائل بركات ، مجلة علامات في النقد ، ج 6م 6، سبتمبر 1966، ص 230-231.

(63) المصدر السابق ص 235.

مدى الرعب الذي تعاني منه الشخصية الرئيسة.

ومن التناص الذي يلمسه القارىء في قصص المجموعة التناص الفني التشكيلي حيث يبدو أن الكاتبة كانت ترى الشخصية في لوحة ثم تنقل ماحولها من بيئة وتحركها من خلال زوايا الرؤية والأبعاد والتداعي ، فتظهر الشخصية وماتوحي به بلغة سردية واضحة ، فالحصان لوحة تنتقل الكاتبة في وصفها من زاوية إلى أخرى : « كنت أتملى فيه المدى البعيد الذي يرتسم في العينين الواسعتين السوداوين اللتين جمد فيهما الموت ، والتمع في عمقهما امتداد الأفق الأزرق البعيد »، ثم «في غرناطة كانوا يسلمون المفاتيح الكبيرة ، وفي أسفل اللوحة التي تأملتها بعينين زائغتين ، كان الحصان عينه يموت ، وتنفتح عينيه السوداوين الرائعتين (هكذا والصواب بالرفع) بانتفاضة لحظة الموت » ثم « تطلعت إلى الجسد الملكي الرائع الذي يرتمي أمامي بصمت وجيع على التربة الجافة » ، ثم « جبهته مثل الكرة الأرضية » ثم « غُرته المرتفعة مثل تاج ملك لا ثمن لها » وهكذا تنتقل في عملية وصف مكثف يتوقف عند محطات هامة. ومثل هذا تجد لوحة الغزال الذي يظهر فيها خيال غزال بعيد في آخر اللوحة تاركا خلفه آثار دماء . وفي أسفل اللوحة مجموعة الباحثين عنه في نقاش.

وفي قصة الوحل لوحة بديعة لما رآه الموظف من سيل طيني مندفع ، وحفلات منزلقة ومرتطمة بأطراف الشوارع وببعضها وأقدام ورؤوس آدمية .. عجلات .. أحذية .. دماء .. أيد فقدت توازنها ... أطراف معدنية وأخرى عضوية (64) وفي قصة الموت في الفضاء الرمادي ترسم لوحة تشكيلية لحادث دهس تحتوي على الأرض الاسفلتية المنخورة ، والرجل المقتول المتداعي مثل نخلة ، وقد طار حذاؤه المبقور بعيدا عن مكان ارتطامه ، وإلى جانبه العربة التي تناثرت حبات البرتقال عن سطحها إلى كل مكان ، واحدة تفجرت تفجرت ممزقة بخلاياها النازفة تحت عجلات السيارة ، وعشرات أخرى تداولتها

(64) قصة الوحل ص 19 ، وانظر قصصه « الموت وسط الزنابق» واوراق تجمعت .. والحاجز ».

الأيدي المتوقفة ، وبركة قانية وآخر قطرة من الخيط الأحمر المنزلق من فمه الميت ، وحلقة عينيه المنفتحتين على الفضاء الواسع لتصل إلى الغيم الرمادي الحزين.

ومن الملاحظ أن بعض التناص جاء داخليا فتجد اللوحات المرسومة في بعض القصص تتداخل مع لوحات أخرى في قصص لاحقة، فخيط الدمار الحار في الموت وسط الزنابق وفي الموت في الفضاء الرمادي يذكرنا بخيط الدم في الغزال ، ومنظر العيون الواسعة المنفتحة بدون حركة في الحصان يشبه العيون في الموت وسط الزنابق بإثارتها للحزن والإحساس بالفقد ، ومنظر الموت يتكرر بلوحات فيها عناصر مشتركة وأخرى جديدة ، وهي بهذا تتناقص وتتكاثف لتعمق حجم المأساة بأنواعها وأسبابها المختلفة ، وصورة الحصان القوي وقد أصابه التشنج والشحوب متكررة في غير قصة.

ومن جهة أخرى فإن الكاتبة تكرر عددا من الألفاظ وتستخدمها في قصص المجموعة بإيحاءات عميقة وإشارات تستحضر النصوص الغائبة إلى النص الجديد كالحصان ، والحصار، والموت ، والعيون المبحلقة (هكذا) والمدى وعبارة لانهاية له.. وأبدا .. وغالبا ماتترك فضاء نصيا مقصودا بالترقيم والحذف - لتعطي القارىء - بالإضافة إلى شاعرية اللغة - فرصة يركب فيها الصور ويحللها ويربطها بالفكرة المسيطرة على جو القصة . ومثال ذلك في قصة " 5دقائق " إنتظار الرجل لفتاته فأخذ يهذي : قد يموت إنسان ما في هذه الدقائق ، تدوسه عربة مجنونة ، أو ينفجر شريان ما في قمة رأسه .. يتوقف قلبه فيموت .. قد يخنقه الغاز ..تصعقه الكهرباء قد.. قد.. قد يولد آخر ، يصرخ في وجه العالم محتجا ... تتفتح وردة برية ، تولد مهرة ... تذبل وردة .. تهب عاصفة .. ينكسر قلب .. ويشتعل آخر بالحب .."وختاما فإن الكاتبة استخدمت تقنيات تقليدية في رسم صورة الشخصية كما اتضح ، واستخدمت ايضا تقنيات حديثة في محاولات تجريبية للاستفادة من قدراتها الفنية الأخرى كالرسم والشعر لتظهر شخصياتها المقهورة فردية منسحقة أمام الواقع وكأنها تدين العمل الفردي من خلال المعاناة التي يعيشها أبطال هذه القصص ، وبالتالي تنادي بالعمل الجماعي الذي يرفع تلك المعاناة عن الناس ، ويدفع الأمة في معارج الرقي والتقديم الذي يفتقده المخلصون كما ورد في الحصان والغزال وصفين.

المصادر والمراجع :

1- د . إبراهيم خليل ، متابعات : أمسية قصصية وملاحظات نقدية ، الشعب الثقافي 1983/5/3.
2 -د . إبراهيم خليل ، الرؤية السوداء من قصص هند أبي الشعر ، صوت الشعب 1984/3/1.
3 - د . أحمد الزعبي ، التيارات المعاصرة في القصة القصيرة (في مصر) ط 1،مؤسسة حمادة ، اربد - الأردن 1995.
4 - د . أحمد الزعبي ، النص الغائب (نظريا وتطبيقيا) مكتبة الكتاني ، اربد 1993.
5 - أحمد عودة ، قراءة المجموعة القصصية شقوق في كف خضرة ، الرأي 1983/2/13
6 - د . أحمد الخطيب : صورة المرأة في قصص هند أبي الشعر . جامعة البنات الاردنية (بحث مقدم لمؤتمر المرآة في جامعة مؤتة) 1993.
7 - بول شاؤول : مدخل إلى علاقة القصة العربية بالشعر وبالقصيدة ، ص7-38، أبحاث الملتقى الثالث للكتابة القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة ج 3، ط 1 ، منشورات اتحاد كتاب وأدباءالإمارات ، الشارقة 1993 .
8 - بير مارك دوبيازي ، نظرية التناصية ، ترجمة الرحوتي عبد الرحيم ، مجلة علامات في النقد ج 21 ، م 6 ، سبتمبر 1996.
(9) ثابت ملكاوي ، الشخصية والبيئة في القصة القصيرة ، أبحاث الملتقى الثقافي للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارفة 1993.
(10) جان بول سارتر ، مالأدب ، ترجمة محمد غنيمي هلال ، دار العودة ، بيروت 1984.
(11) جورج لوكاتش . دراسات في الواقعية الأوروبية ، ترجمة : أمير اسكندر ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة 1972.
(12) د. حسن عليان ، القصة القصيرة نشأتها وتطورها ، القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية ، منشورات وزارة الثقافة ،

عمان 1994.
(13) رولان بورنوف وريال أونيليه ، عالم الرواية ، ترجمة نهاد التكري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1991.
(14) سومرست موم ، تجربتي في الأدب والحياة ، ترجمة الخليلي ، بيروت 1975.
(15) د. صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، ط2 ، دار المعارف ، القاهرة 1980.
(16)د. عبد الرحمن ياغي ، القصة القصيرة في الأردن ، منشورات لجنة تاريخ الأردن ، عمان 1993.
(17) عبد الله رضوان ، البنى السردية ، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية ، منشورات رابطة الكتاب ، عمان 1995.
(18) عبد الله رضوان ، الخلل الأيدولوجي في قصص أفكار ع 62، الرأي 1983/3/18.
(19) عبد المجيد زراقط ، فنية القصص في القصة القصيرة ، 9-158 ، أبحاث الملتقى الثالث للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية ج3 ، ط1، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، 1993.
(20) عدنان خالد عبد الله ، النقد التطبيقي التحليلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1986.
(21) غالي شكري ، الرواية العربية في رحلة العذاب ، عالم الكتب ، القاهرة 1971.
(22) فخري صالح ، المرأة قاصة ، القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان 1994.
(23) فخري صالح ، فضاءات : المرأة قاصة (2)، الدستور 1993/11/26.
(24) د.كمال عيد ، فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس 1978.
(25) ليون سومفيل ، التناصية ، ترجمة : وائل بركات مجلة علامات في النقدة ج 21 ، سبتمبر 1996.
(26) محمد جمال باروت ، القصة القصيرة والأسئلة الأولى حول بعض مشكلات البنية والأسلوب في النثر القصصي في الخليج . أبحاث

الملتقى الثالث للكاتبات القصصية والروائية في دولة الإمارات ج2، دائرة الثقافة والإعلام ، الشرقة 1993.

(27) محمد عزام ، وعي العالم الرواذي ، دراسات في الرواية المغربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1990.

(28) محمد المشايخ ، قراءة في مجموعة شقوق في كف خضرة ، الرأي 1982/7/9.

(29) د. محمد نديم خشفة ، جدلية الإبداع الأدبي ، دراسة بنيوية في قصص عبد السلام العجيلي : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1995.

(30) محمود الرجيبي ، الخوف في قصص هند أبو الشعر ، الدستور 1990/12/14.

(31) مريم جبر فريحات : شخصية المرأة في القصة القصيرة في الأردن ، دار الكندي ، إربد 1995.

(32) نزيه أبو نضال ، علامات على طريق الرواية في الأردن ، المجلة الثقافية ، ع39،
1417هـ/1996م.

(33) يوسف الشاروني : القصة القصيرة ، نظريا وتطبيقيا ، سلسلة كتاب الهلال ع 316 . ابريل 1977.

(34) يوسف الغزو ، قراءة في مجموعة قصصية ، جريدة الاتحاد ، أبو ظبي 1984/3/10.

35- AHMED JABER , HIND ABU AL-SHA'AR RARELY DEPARTS HER WOMANLY WORLD. JORDAN TIMES, NOV.29, 1984.

36- FAHD SALAME, MODERN JORDANAIN FICTION (A SELETION) THE MINISTRY OF CULTURE, AD-DUSTOUR COMMERCIAL PRESS, AMMAN 1993.

37- FAHD SALAMEH , HIND ABU AL-SHA'AR : ABSTRACT AND
ALLEGORICAL. JORDAN TIMES, MARCH 5TH, 1992.

شعرية الإنزياح في قصيدة "ياامرأة من ورق التوت !"

د . حسين خمري
جامعة منتوري قسنطينة

1 - بداية ...

يتفق الدارسون على أن الشعر هو صناعة العرب الأولى بإمتياز ، و هو ديوان العرب ، و عليه تأسست المعارف العربية من علوم لغوية و بلاغة و تفسير و أصول و يختزن التجارب الإنسانية و يصور علاقة الإنسان بعالمه و بمحيطه ، لذا احتفل به العرب لدرجة أنهم وضعوه جنبا إلى جنب مع آلهتهم على جدران الكعبة لعبادته ، و يعود هذا إلى الأصول الأسطورية لقول الشعر و تلقيه حيث كانوا يعتقدون أن الشياطين هي تلقن الشعراء قصائدهم انطلاقا من وادي عبقر ، و هو ما جعل الوهم يتسع و العلاقة تضيق بين الشعر و السحر ، لأن الشعر كان يسحرهم و يأخذ عليهم مجامع قلوبهم لدرجة أنهم اتهموا الرسول عليه الصلاة و السلام بالشاعر و الساحر ، فرد عليهم سبحانه و تعالى:" و ما علمناه الشعر و ما ينبغي له " .

و الإهتمام بالشعر في عصر " القرية الصغيرة " و الانفجار الإعلامي ، عندنا نحن العرب ، يعني ترميم الذاكرة الحضارية و جبر انجراحاتها ، لأنه يلبي الحاجات الجمالية و يعلمنا أساليب الإقناع و البلاغة و التراكيب اللغوية و سائر الوظائف المسندة إليه قديما و كذا طرائق التبليغ الدقيقة ، إلا أن الوظيفة الإخبارية الإعلامية لم تعد من مهام الشعر التي تكفلت بها وسائل الإتصال و هو ما جعل منه خطابا نوعيا متميزا يتقاطع مع الخطابات المختلفة التي تحاول ان تجد لنفسها مضمارا داخل هذا الفضاء الإنساني الرحب .

و تجاوز الخطاب الشعري المعاصر لوظيفة الإخبار ، و التركيز على خصوصيته الشعرية دون سواها يجعل القاريء يركز على آلياته اللغوية و طرائق اشتغاله و منظوماته البلاغية التي تكون شعريته و تؤسس خصوصيته ، و تبعده عن الابتذال و إعادة نظم الخطابات أو تحوله إلى صدى باهت المعالم من أصدائها .

2 - اعتبارات منهجية

لقد أفضى النظر النقدي الحديث إلى التعامل مع الخطاب الشعري

باعتباره خطابا نوعيا متميزا ، أي مجموعة من الانزياحات مقارنة مع معيار نمطي ثابت متفق عليه قصد إنتاج أثر ما لدى المتلقي (1)و هذه النظرة جاءت لتتجاوز الفهم التقليدي لطبيعة الشعر و وظيفته ، و التي حصرت الطبيعة في تقنية شكلية و هياكل موسيقية فارغة (أي " الكلام الموزون المقفى الذي له معنى " ، على حد تعبير قدامة بن جعفر (2) ، أو مجرد محاكاة (ارسطو)(3) ، و التركيز على وظيفته من التعبير ، و الانكماش كما يتجلي بصورة واضحة في الدراسات النقدية السياقية .

و هذه النظرة الاستعمالية \ الوظيفية أدت بالشعر (و الشعرية خاصة) إلى الضمور و الانكماش و التقلص و أفضت إلى إلغاء كل الحدود بين الخطابات الشعرية و الخطاب الايديولوجي ، و بالتالي تحول الشعر إلى وظيفة مثل الوظائف الأخرى . و قد تكرست هذه النظرة عند النقاد الايديولوجيين الذين رأوا فيه سحاحا لرد الخصوم و وسيلة إقناعية لجلب الخصوم إلى معسكرهم و تحويلهم إلى أنصار .

و مع الشكلانيين الروس ، اتخذ النقد المعاصر موقفا راديكاليا من الممارسات التقليدية التي ترى في الأدب مجرد "وثيقة" تعبر عن مرحلة تاريخية معينة أو ممارسة إجتماعية محددة أو من الاعراض النفسية التي تكشف عن حاله صاحبها : فاطلق رومان باكبسون شعاره الحاد ، مستعينا بالدراسات اللسانية ، أن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب إنما هو الاديبة LA LITTERARITE إلتي تمثل انزياحا بالنسبة للخطابات الأخرى (4)، ثم أتبع هذه الملاحظة الحاسمة بأخرى عند تحديده لوظائف اللغة من خلال ملاحظة التواصل مركزا علي الوظيفة الشعرية ، فيما يتعلق بالادب ، لينتهي " في بحثه " الشعرية و اللسانيات " إلى هيمنة الاستعارة على الخطاب الشعري و الكناية على الخطاب النثري (5) و هذان الوجهان البلاغيان يعتبران مكونا أساسيا من مكونات الخطاب الشعري .

انطلاقا من هذه الملاحظات ، يمكن النظر إلى النص الشعري باعتباره فضاء سيميائيا أي فضاء تتجاور فيه الإشارات و العلامات و الايقونات و

أنظمة الترميز و بلاغات التخييل ، و تفرقة الاصوات ، و من كل هذا يعيد نسج القصيدة و يعطيها شرعيتها الشعرية .

3 - القصيدة و الشعر :

إن المتصفح لكتب التراث يصادفه كم هائن من التعريفات المتباينة للقصيدة و طبيعتها ، و تقنياتها المختلفة و أنواعها ، و لكنه لا يجد تعريفا واضحا للشعر . إن القصيدة كهيكل يمكن تحديد ملامحه بكل يسر و ضبط آلياته و تحديد ملاقاته ، و لكن الشعرية POETIQUE لم تحض إلا بالقليل النادر من الملاحظات ، و هذه الملاحظات لم يتم ضبطها نقديا و لا اصطلاحيا ، و بقيت في دائرة التخمين و الانطباع و الاجتهاد و الحدس ، أي أن فكرة " الشعرية " موجودة لكن صياغتها صياغة نقدية لم يفصح عنها كمصطلح "الفحولة " الذي لو يتجاوز الأصمعي تعريفه بأنه القادر على الانجاب ، أي الذكورة ، و كالطبع (في مقابل التكلف) أي الموهبة . أو عدم القابلية للترجمة و النقل كما نجد ذلك عند الجاحظ (6) ، و الذي أكده بشدة في العصر الحديث هنري ميشونيك H MESCHONIC أو النظم والتأليف و اللطيفة و الفضيلة و المزية ، كما يتردد بكثرة عند عبد القاهر الجرجاني ، و هذه الكلمات \ المصطلحات تشير إلى الشعرية لكنها لا تفصح عنها و لا تتعامل معها باعتبارها جوهر أو ماهية الشعر .

من خلال هذه الملاحظات يتجلى أن " القصيدة هي وعاء الشعر " ، أي هي البيت الذي تسكنه ، و الذي يمكن بدون عناء كبير أن يحدد قسماته و يرسم حدوده (7) ، و لكن الشعور الذي يحسه القاريء داخل هذا المسكن بقي مسكونا عنه ، لم يخض النقد فيه غير ان النقد الحديث " في سياقه السيميائي يحاول الكشف عن الشعرية التي لا يحصرها في القصيدة ، و لكنه يراه في كل شيء يغامر باتجاه خرق المعايير و تجاوز المألوف بغرض إحداث أثر ما في المتلقي (8). و هكذا لم تعد اللغة الشعرية L P تقتصر على القصيدة و لكنها

تحاول الإرتفاع إلى الجمالي و الفني ، كما ترى ذلك جوليا كريستينا (9) .

و لتجاوز التعارض الأبدي بين الشعر و النثر أي بين الموزون و المرسل ، ثم التأسيس النظري لمفهوم النص كمفهوم نظري إجرائي يمكن الناقد من دراسة النص الادبي و تفكيك عناصره و التعرف على خصوصيته باعتباره نظاما من العلاقات و نسقا من الدلالات و اشتغالا على اللغة و المجازات و الاستعارات ، لان قضية الشعر ليست قضية توصيل و لكنها مشكلة تشكيل (10) . و من هنا يتعين القول إن الشعر قضية لغوية ليس قضية فكرية أو معرفية ، و على هذا " يتأسس الشعر نتيجة لعملية بناء بالكلام و في الكلام أو هو إبداع داخل إطار النظام اللغوي و بواسطته ، (11) و يعيد بناء النظام اللغوي و يشكله تشكيلا جديدا .

4 - من المقدمة إلي النص :

يفتتح الشاعر عبد الله حمادي ديوانه " البـرزخ " و السكين " (12) (منشورات وزارة الثقافة 1998 ، دمشق) بمقدمة تنظيرية تجتهد لإعطاء مفهوم للشعر و تحديد ماهيته ، و ينهيه بقصيدة " يامرأة من ورق التوت " و بين هذين الحدين فضاء شعري تختلف تجاربه الإبداعية و تتنوع مستوياته اللغوية مندفعة باتجاه القصيدة النهاية .

و القصيدة الأخيرة ، إذا قرأناها في ضوء النصوص السابقة تمثل تجاوزا نوعيا ، ليس لأنها الاخيرة ، و لكن لأنها تمثل ، حقيقة دخولا في تجربة شعرية جديدة تعتمد على اللغة و تفاعلاتها الجمالية ، حيث تتمهد الكلمات و تقوم بأدوار و وظائف لم تألفها من قبل ، و هذا خلافا لقصيدة " البرزخ و السكين " التي تجتهد في بعث الجو الصوفي و توظيف الرموز التي تحيل إلى ذلك محاولة تحيينها بالراهن ، أن التجربة الصوفية هي في الاساس تجربة شعرية بالدرجة الاولى (13) ، و تطمح إلى معانقة المطلق و تجاوز السائد المبتذل للكشف عما لم يكشف من قبل و إظهار الوجود بمظهر جديد و تنزيل اللغة منزلة الوجود .

و إذا احتكمنا إلي المنطق الداخلي نلاحظ ان المقدمة التنظيرية " ماهية الشعر " و قصيدة " المرأة من ورق التوت " نكتشف ان المقدمة قد كتبت من أجل توضيح هدة القصيدة و ترسيخها في الذاكرة الشعرية . و دون قراءة هذه المقدمة التي تشكل بيانا حقيقيا MANIFESTE تبدو القصيدة غريبة عن التجربة الشعرية للشاعر عبد الله حمادي ، لأنها تغاير باتجاه اللغة و البحث عن جوهر الشعر بعيدا عن الصخب اللغوي الذي نجده في مجموعة " أغنيات الجزائر " التي تعرض الموضوع - الجزائر في شكل أغاني تعتمد على الإيقاع الخارجي و عنصر الإنشاد ، و " رباعيات آخر الليل " التي تمثل مجموعة من المقاطع الشعرية التي تتناول عددا من التجارب الشعرية و التي لم تستطع تجاوز هذا النوع من القصيدة عند غيره من الشعراء أمثال عمر الخيام و غيره من الشعراء الفارسيين و نجد أن قصيدة " مدينتي قصيدتي " تتقاطع من الكثير من المواقع مع ديوان " مدينة بلا قلب " للشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي مع التصاقها بالراهن الجزائري و محاولة تلمس خصائصه و القبض عليها من خلال لغة تجتهد للإبتعاد عن جنس " المرثية " لمعاينة دلالتها و الإنصات إلى خطابها المتناقض الدلالات و المتباين المستويات .

لهذه الأسباب تبدو قراءة المقدمة " ماهية الشعر " ضرورية لتلقي القصيدة - الموضوع " يا امرأة من ورق التوت " التي يمكن اعتبارها نهاية منطقية لنضج مطرد داخل التجربة الشعرية لعبد الله حمادي ، و لا يمكن أن نخرج بهذه الملاحظة دون قراءة قصائد المجموعة كاملة قراءة واعية و تحديد أهم مفاصلها و دلالاتها الايحائية .

و على مستوى التنظير نلاحظ ان المقدمة " ماهية الشعر " تمثل نقلة نوعية بالنسبة للمقدمة التنظيرية التي كتبها عبد الله حمادي لديوانه تحزب العشق يا ليلى (دار البعث 1982 قسنطينة) و التي جاءت تحت عنوان " لوازم الحداثة و المعاصرة للقصيدة العمودية " (ص 7 - 42) ، و هذه المقدمة الأخيرة توضح بعض القضايا النظرية و تعيد تصحيح بعض المنظورات النقدية بعد ست عشرة سنة من البحث و التأمل في آليات الخطاب الشعري و

طرائق اشتغال اللغة و الأنظمة الرمزية و وسائل التخييل و أساليب التناص و نظم الانزياح ، و هذا بعد تأصل النظريات النقدية و إعادة تشكيلها للنسق النقدي العربي .

و تتفق " لوازم و الحداثة و المعاصرة " مع " ماهية الشعر " في الركيز على اللغة التي تمثل حجر الزاوية في البناء الشعري و بواسطتها يتم إنتاج الصورة الشعرية ، لان " لغة الشعر لغة من نوع خاص يبدعها الشاعر من أجل التعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر " (ماهية . 5) و هذا بغية الوصول إلى سر الأسرار و كنه الخطاب الشعري و البحث في ذاكرة النص الشعري ، و هذا السر " يكمن في ذاكرة الفن التي هي اللغة و في ما يترتب عن تنظيمها من صور فنية "(14) ، و بهذه الكيفية يتم تحرير الكلمة من الدلالات الما-قبلية و شحنها بدلالات جديدة لا يمكنها على الإطلاق أن تخضع للقياس القاموسي " (15) .

و تهدف هذه " المناورات " البلاغية و التشكيلات اللغوية التي تعدل علاقاتها و دلالاتها باستمرار إلى إحداث أثر جمالي عند المتلقي دون السقوط في التصريح أو التردي في التحريض ، لأن الشعر - برأي عبد الله حمادي - " لا يسرد و لا يصف و لا يعلم و لا يتضمن حقائق ثابتة ، إنه ينطق بلسان حال العالم دون أن يذكر حالا من أحواله المجردة ، أو وجها من وجوهه " (16) ، أي فك الارتباط المنطقي بين الكلمات و مرجعياتها الخارجية ، حتى يتمكن الشاعر من قول ما لم يقل من قبل و " بمثل هذه الصور التي (تنعدم) فيها القرائن المنطقية (تتفجر) ثورة الشعر المعاصر الواعية بما تفعل و المميزة له عن سواه في مسيرة الشعر الطويلة (17) . هذه الملاحظة من الشاعر تفيد أن الاهتمام لم يعد ينصب على الفكرة ثم إلباسها لبوسا شعريا ، و لكن اللغة تصير هي المنتجة للفكرة و دليل عليها و علامة لها ، و بهذه الطريقة تنمحي الذات القائلة ، أو الشاعر من فضاء القصيدة و تنسحب لتترك المجال للذات اللغوية للتمشهد ، و يتم " تحرير النص من سلطة الظرف المتمثل بالأدب المهيمن : المؤلف ، إنها تفتح النص على القاريء بما ان القاريء هدف أولي

للنص ، و تزيح المؤلف مؤقتا إلي أن يمتليء النص بقارئه و القاريء بالنص (18) . و هنا يحدث الانتقال من سلطة القائل الذي اكتسب شرعية أدبية من خلال كتابته لنصوص شعرية معترف بها رمزيا بواسطة النشر إلى سلطة الخطاب الشعري الذي " ينطوي على سؤال مفتوح لا تأتي السنوات بالإجابة عنه مهما حبلت بالتجريب و المعرفة (19) .

من هنا يتجلى لنا أن سلطة الخطاب تتأسس على الانفتاح و تضمر و تتقلص مع الانغلاق (أي واحدية القراءة) لتترك المساحة فارغة تشغلها سلطات أخرى فالخطاب السياسي أو التاريخي أو الخطاب الاجتماعي أو الخطابات الأخرى ذات البعد المعرفي .

لماذا من المقدمة إلى النص ؟ ألا يمكن أن يكون هذا الترتيب غير بريء أو ساذج ؟ إن طرح السؤال بهذه الصيغة يعني الخضوع لسلطة المقدمة التي هي ذات طبيعة معرفية - تنظيرية و بالتالي الخضوع لأوامرها و قراءة النص (يامرأة من ورق التوت " و جعلها دليلا عليه . اعتقد ان الطريقة النقدية السليمة تتخذ مسارا معاكسا و تبدأ من النص باعتباره ممارسة شعرية إلى التقديم (ماهية الشعر) كتنظير لهذا النص إن المقدمة في ديوان عبد الله حمادي تقوم بإقتراح نظام قرائي معين لنصوصه الشعرية و تضع نفسها وسيطا بينه و بين القاريء المحتمل ، و هذه الطريقة ، و إن كانت مهمة دون شك لكنها ليست كافية أو مقنعة لأنها تأسر القاريء و تجعل منه مجرد منفذ EXECUTANT لأوامر نقدية لا قارئا متعددا ، أي بصيغة الجمع .

هذه الملاحظات لا تعني القفز علي المقدمة و تجاوزها لأنها من " المكملات " أو من الزوائد لأنها من جنس كتابي (نثر\ تنظير نقدي) مغاير لجنس النصوص اللاحقة عليها (شعر \ تخييل) بل يجب العناية بها لأنها تشكل " نظاما إشاريا و معرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يحفره أو يحيط به ، بل إنه يلعب دورا هاما في نوعية القراءة و توجيهها " (20) (297) كما يرى ذلك جيرار جنيت G GENETTE في كتابه عتبات .SEUILS و المقدمة ، و إن حاولت التهرب من التهم التي تلصق بها كالتصريفي على القراءة ، أو اقتراح

نسقها و نظامها ، إلا أنها لا تستطيع التنصل من الروابط العضوية و الوظيفية التي تجعل منها أسيرا مدللا للنصوص التي تليها . من هنا يمكن أن نحكم على استقلالية النص عن المقدمة ، أي أننا نستطيع قراءته بأي صيغة من الصيغ بمعزل عن النصوص التالية له . في حين أن المقدمة تعرض لمشروع - لا يمكن قراءتها منفصلة عن النصوص التي تليها ؛ و بهذا تصبح المقدمة رهينة (بالمفهوم العسكري) الخطاب الذي يليها و لن تتحقق سلطتها و استقلاليتها إلا بانفتاحها على النص الذي يليها .

هذا القيد في التلازم في الحضور يتأتى من طبيعتها ذاتها ، أى بنيتها لأنها تتميز بالانغلاق في عقدتها البدئية لانها ليست مسبوقة بنص غير نصها الوجودي ، و بالتالي فإن ما قبلها فراغ (بالمفهوم الوجودي) ، و لكن الذي يأتي بعدها نص يكون حتما من طبيعتها (1450G) و تحقق نوعا من الانفتاح على ما سوف يأتي بعدها سواء عن طريق الشرح أو التزويل أو ربط الأواصر الوظيفية بينهما أو ابرام صفقة أو عقد قرائي معها . و هذه الطبيعة (الانطلاق من نقطة محددة) تجعل المقدمة و عاء معرفيا و ايديولوجيا يختزن " رؤية المؤلف و مواقفه من إشكالات عصره . لذلك فهذه الاهمية و الموقع الذي تتميز به المقدمة هو الذي يسمح لها بنسج علاقة خاصة مع المتن الذي تقدم له " (21) ، و في الوقت ذاته يظل الخطاب الشعري مفتوحا على كل الاسئلة و قابلا للاستثمار النقدي و المعرفي المتجددين " و مبد أ الفهم فيه يبقى مرهونا بتوفر المعنى القابل للإدراك من طرف المتلقي (22) ، أو كما تقول المقدمة " ... مثل هذه الصفة الجمالية ليست صفة خاصة بالإبداع ذاته بقدر ما هي مسند يضاف اليه من طرف الملاحظ أو المتلقي ساعة يقظة الشعور بالجمال في نفسه" (23) .

5 -نص القصيدة:

تتشكل قصيدة " يا امرأة من ورق التوت " لعبد الله حمادي من أربعة عشر مقطع يحاول كل مقطع منها أن يؤسس شعريته الخاصة و المستقلة ، و لكنها ترتبط في النهاية بوحدة الرؤيا المسكونة بهاجس الابداع و التي تتوق لمعانقة

المطلق و تجاوز السائد . و تتميز هذه القصيدة عن غيرها من قصائد الديوان كونها تركز على اللغة كهدف أولي و عن طريقها تتولد الدلالات و تتفجر المعاني لتصوغ في النهاية التجربة اللغوية في أسمى تجلياتها (24) إن اللغة في هذه القصيدة تتحرر من اللفظية و الاستعمالية محاولة الرجوع إلى أصلها و إلي بدائيتها ، أى إلى شعريتها و طفولتها . و طفولة اللغة في هذا السياق تعني اللعب بالكلمات و تشكيلها تشكيلا جديدا و تخليصها من الدلالات الجاهزة بحثا عن الجوهر المتخفي وراء الدلالات و المتفصل بين الكلمات التي لا تريد الإفصاح صراحة عن هويتها لأننا إذا تأملنا بعمق قصيدة " يامرأة من ورق التوت " لعبد الله حمادي نجدها تعيد إنتاج فكرة الخطيئة الاولى الأصلية (25) LE PECHE ORIGINEL ، و هي قصة حواء و تسترها بورقة التوت لإخفاء خطيئتها .

و من هنا يتأسس نظام القصيدة على ثنائية " الغواية " و " الفتنة " و تتراوح القصيدة بين التخفي و التجلي و هو ما يعطيها طابع التردد بين النفي و الإثبات و بين الكشف و التعتيم ، لأن القصيدة لا تريد - بكل بساطة - أن تكون قطعية أو ثوقية " لأن الحداثة الإبداعية تنطوي على قلق دائم لا يعفو عليه الزمن (26) ، و هذا القلق يضفي على القصيدة نوعا من التوتر مما يجعل الشاعر ينسحب من فضاء القصيدة ليترك الذات اللغوية تتمشهد (27) . إن التوتر في هذا السياق لا يعني التشنج أو الشطحات اللغوية و لكنه توتر بين الدال و المدلول نتج عن فك الارتباط المنطقي بين العلامة و مرجعها لتأسيس علاقات جديدة بينها . بهذه الكيفية يتشكل الخطاب الشعري لـ " يا امرأة من ورق التوت " لفضاء سيميائي تتجاور فيه اللغات و الرموز و الإشارات و العلامات التي تطمح كلها إلى إنتاج دلالات متباينة حسب مقدرة كل قاريء على استثمار هذه المواد اللغوية و الشعرية ، لأن " مبدأ الفهم فيه يبقى مرهونا بتوفر المعنى القابل لإ دراك من طرف المتلقي ، أو بتوفر الاستعداد الفني و الجمالي و الثقافي الذي يؤهل المتلقي لإستنطاقه أو استجلائه (28) .

من خلال الملاحظات السابقة نتبين أن نص " يامرأة من ورق التوت "

نص اجتماعي متعدد أي أنه يمنح امكانيات قرائية عديدة دون الاطمئنان إلى واحدة مخصوصة و الوقوف بنتائجها ، و خاصية هذا النوع من النصوص أنها تعيد إنتاج قرائها باستمرار و تشكل حساسيتهم مجددا بعد كل قراءة و بالتالي تفرز نقادها .

إن النص الإحتمالي - المتعدد يهرب من النمطية و يجعل من القصيدة منتوجا لا يقبل التكرار أو إعادة الإنتاج و بالتالي فهو بحث و كشف ، و هما ملمحان من ملامح الحداثة الأدبية التي تجاهد من أجل ربط البحث بالإبداع و الكشف بالفن " أو ليس الشعر الحداثي تنظيرا أو ممارسة بعثا للحياة في أبهى صورها (29) كما يقول عبد الله حمادي نفسه . و هذا يعني الإبتعاد عن القراءة الرسمية و القديمة و تأسيس قراءة جديدة بمفاهيم مغايرة .

6 - نظام الانزياح :

يعتبر مفهوم الانزياح L ECART من المفاهيم الاساسية لمقاربة الخطاب الشعري على اعتبار انه خطاب نوعي متميز ، و قد جاء هذا المفهوم المنحذر من الاسلوبية لتجاوز التقطيع SEGMENTATION الهيكلي الذي تبنته البنيوية في طبعتها التقليدية و التي تميزت بنوع من الانغلاق و الجفاف و الصرامة في التعامل مع العناصر الشعرية و الجمالية ،و هو ما جعل النقد الحداثي يتجاوزها باتجاه بنيوية أكثر تحررا ليبرالية و مرونة ، فظهرت ما بعد - البنيوية أو السيميائية التي تحاول دمج البعد التداولي في الدرس النقدي الحداثي و الذي بقي لمدة طويلة يعاني الحيف و الغبن لأنه كان يعتقد أن هذا البعد قد يجعل الخطاب النقدي ينزلق في الإنشائية و الإنطاعية و العودة الى المناهج السياقية العتيقة .

و يمكننا مفهوم الإنزياح من القبض على خصوصية النص الشعري بإعتباره كيفية خاصة في التعامل مع اللغة لانه ينبني أساس على مجموعة من الانزياحات . و الانزياح حسب تعبير جان كوهين " هو عدول مقارنة مع المعيار، أي أنه خطأ ، و لكنه خطأ مقصود " (30) و العدول لغة يعني التراجع أي

ان الشاعر يعرف جيدا قواعد اللغة و أساليب البلاغة - أو هذا هو المفترض - و لكنه يعدل ، أي يتراجع عنها قصدا لإحداث أثر معين لدى المتلقي " فالشاعر يستعمل اللغة لأنه يريد التواصل ، أي أن يفهم ، و لكنه يريد أن يفهم بطريقة خاصة ، و يقصد إلى الإثارة " صيغة خصوصية للفهم عند المتلقي تختلف عن الفهم الواضح و التحليلي الذي تحدثه الرسالة العادية " (31) .

و قد اهتمت الدراسات البلاغية الحديثة بهذا المفهوم الذي ترى فيه خلاصا من النظرة التقليدية التي ارتبطت بها منذ بداياتها الأولى ، لأن مصادر هذا المفهوم هي اللسانيات و الاسلوبية ، و هما العلمان الأكثر حضورا في المشهد النقدي الرهن ، و يرى هنريش بليث أن الأسلوبية و الانزياح " تقيم على أساس المعيار النصوي الذي هو ، على العموم ، اللغة المعيار - STANDART أو اليومية - " نحو " ثانويا " مكونا من صور الانزياح . و يمكن ان تكون هذه الصور من طبيعتين ك فهي خرق للمعيار النصوي من جهة ، و تقييد لهذا المعيار بالاستعانة بقواعد إضافية من جهة ثانية (32) ، و هذا الفهم الذي ساد عند الاسلوبيين الاوائل يظهر نوعا من القصور في وظيفة و طبيعة الانزياح لأنه ركز على الجوانب التركيبية للخطاب فحسب ،فأثار مجموعة من الاعترضات . " و تكشف هذه الاعتراضات جميعا ، في نهاية المطاف ، عن غياب التداولية عن مفهوم الانزياح " .(33) .

إن هذا الطرح و الاعتراضات المسجلة عليه ينسجم تماما مع القول بأن الفن و الشعر خاصة هو نظام الانظمة كما يرى يوري لوتمان LOTMANI, او " شكل الاشكال " على حد تعبير جان كوهين (34) . لان الشعر يعيد تشكيل النظام التركيبي و النظام البلاغي و التدوالي الذي يتحدد من خلال المعنى .

اهتم الاسلوبيون ببحث الانزياح التركيبي ، أن النصوي و اعتبروه مكونا أساسيا للبنية الشعرية ، و نجد لهذا الملاحظات ملامحا في الدرس البلاغي العربي القديم في قضية التقديم و التأخير خاصة ، لأن الجملة المعيارية تفرض نسقا صارما لا تتنازل عنه مهما كانت الظروف وا لاسباب و لكنها ، مع الشعر تغض الطرف عنه و تعتبره " جوازا " أو ضرورة و شكلا من

أشكال الترخيص ، و هي أكثر تشددا في النثر في الشعر .

في قصيدة " يا امرأة من ورق التوت " لبعد الله حمادي ينبني الخطاب الشعري على جملة الانزياحات ذات المستويات المختلفة تعطيه خصوصيته و فرادته ، حيث تعتمد على آلية الحذف كما في قوله : علقت عتابي على باب مدينتكم \ احترف العشق " حيث نلاحظ عدم وجود آلية للربط بين الجملة الأولى و ما جاء بعدها فيصغر فضاء بين الجملتين و طالب القاريء بربطهما بالكيفية التي يراها، لأنه لا يوجد مسوغ دلالي بين علقت \ أحترف ، و لا حتى زمنيا ، لأنه يعمد إلي إلصاق زمنين (الماضي \ المضارع) إلصاقا غير منطقي يجعل المتلقي يتساءل عن وظيفة هذا الانزياح و التي لن تكون غير التعبيرعن حالات التعاقب التي تنتاب الشاعر و تجعل الصور تكتظ و تحاول الخروج دفعة واحدة .

إن ظاهرة التقديم و التأخير تتجلى بصورة حادة في الخطاب الشعري لتمنحه دلالات خاصة و إحداث أثر متميز لدى المتلقي ، كما نجد في قول الشاعر " فالليل لليلى يسكبني \ لحنا يرتاب و يرهقني " حيث قدم الليل على الفعل (يسكب) و هذا لكي يعبر وطأة الليل و سطوته على من يكابد الهموم ، و لو عمد الشاعر إلى ترتيب هذه العبارة وفق رغبة النحاة لانتفى الأثر الشعري ، و تحولت الجملة إلى حكاية كما يقول عبد القاهر الجرجاني ، و هذه الصورة . و إن حاول الشاعر عبد الله حمادي أن يشكلها تشكيلا جديدا إلا أن القاريء يمكن أن يلاحظ أنها لم تضف شحنة إضافية أو مسحة شعرية لوصف وطأة الليل كما جاء عند امريء القيس ، لكن من الناحية التركيبية يمكن اعتبار ذلك شكلا من أشكال التناص المتخفي و هذا للتعبير عن موقف إنساني مشترك .

و الانزياح على مستوى التركيب لا يتمظهر من خلال التقديم و التأخير فحسب كما تجلى من خلال الممارسة البلاغية في طبعتها التقليدية بل يتجاوز ذلك إلى بعض التراكيب التي " تضم من جهة الرخص إي الزيادة (مثل الاعتراض PARENTHESE) و النقص (مثل حذف الكلمات و الروابط ELLIPSE)

و التعويض مثل القلب CONVERSION) و التبادل (مثل التقديم و التأخير qnestrophe) و جميع العمليات التي تمس مكونات الجمل (35) إضافة إلي التوازي و التكرار .

و يعتبر الشاعر عبد الله حمادي أن الانزياح كممارسة شعرية قد اصبح ملمحا بارزا من ملامح الحداثة الشعرية و أن " الذين سلكوا في إبداعاتهم مسلك البحث الدؤوب عن كل ما ليس شائعا و لا مطابقا للمعيار العام ، فجاءت نصوصهم الإبداعية بمثابة كيان من الكلمات تتجاوز فيه مستويات التلفظ بشكل متناسق و مغاير للمألوف أو بتعبير آخر بمثابة انزياحات مقصودة تستهدف المعيار المغاير .

أنها تعتمد التحدث إلى الآخرين بلغة غير اللغة التي يتحدث بها الناس جميعا " (36) .

إن هذه الثنائية المعيار \ الانزياح ماثلة بكثافة في هذه القصيدة و هو ما يجعل منها قصيدة حداثية تطمح إلى التجاوز باستمرار محاولة بذلك تأسيس المعاني الجديدة لأن القصيدة ككل تتأرجح بين الممكن المحتمل و ترفض أن تعلن عن هويتها النهائية المكتملة ، لذلك يخاطب الشاعر المرأة \ المدينة = كنت الممكن \ في سري دون علني" إن الممكن في هذا السياق يمثل تأرجحا بين الحدوث و عدمه ، كما أن السر و العلانية دليل على هذا التردد .

و تصادفنا صورة أخرى من صور الانزياح في شكل تقابل بين الألفة و الغرابة التي تبلغ حد الوحشة ، و هو شكل حاد من أشكال التقابل حينما يقول الشاعر " اللعب الآلهة بالوحشة " حيث تصير الوحشة ممتلئة بحضورها و تقوم بتدجين الشاعر و احتوائه لدرجة تصبح فيها ألفة بالنسبة إليه . إن هذه الثنائية تمثل قطبا حادا في التجربة الشعرية يؤدي بالشاعر إلى الافتتان بكل ما هو حاد و عنيف و تتحول الفتنة إلى رعب " مفتون بالرعب " و هذا الانزياح الذي جاء هو الآخر في شكل تقابل يعمل على زحزحة مراكز حقيقة الدال التي لا ترى في الفتنة إلا السحر و الجمال و لكنها في هذا السياق

تتحول إلى رعب و هذا الإحساس يتولد من الفارق المضموني بين الدال و المدلول و ردم الفضاء بينهما ليغدو الرعب فتنة و سحرا و هذه الحالة كانت قد بتر عنها " هوبز " بقوله :" رغبتي الوحيدة كانت هي الخوف " ، و هذا الدمج بين الدال و المدلول لم يوحد بين الرغبة و الرعب كصورة بلاغية (جناس) و لكن كوحدة شعرية منسجمة تعبر عن حس مأساوي حاد . و هذه " الصورة تكثيف هادف إلى الانتشار ، و بناء من عناصر قلقلة تسعى إلى التوحد ، و توتر في الإدراك الفكري يخلق الانسجام "(37) و المتوتر في هذا السياق لا يتعلق بالفكرة التي يمكن بناؤها ذهنيا أو منطقيا و لكنه يتجاوز ذلك إلى العلاقة بين الدوال أي خلق توتر بين الدال و مدلول و قلق بين الالفاظ و معانيها .

بهذه الكيفية يعمد الشاعر إلى خلق علاقات لم تكن موجودة بين الكلمات أي تحطيم المنطق الدلالي المكرس لدلالة قارة قصد توليد دلالات جديدة مثل قول الشاعر " ترشفت الرغبة و الرعشة " لان الإرتشاف لا يكون إلا لسوائل ، و لكنه هنا يرتبط بالرغبة و الرعشة للدلالة تلذذ الشاعر بهذين الاحساسين ، و لكن من جهة أخرى ، و بطريقة خفية يبرز الإحساس بالخوف من الوصول إلى نهاية محتومة و تنطفيء رغبته و تتوقف رعشته ليواجه مجددا الوحشة ، و يلعب لعبة التوحد .

و خوفا من هذه النهاية المفجوعة و الترقب المثقل بالخوف و الرعب ، فإن الشاعر يبحث في كل اتجاه عن بقعة نور ليواجه الوحشة و الرعب و الفتنة و [illegible] التي بدأت تنهشه و تقضي علي كل إحساس جميل فيه و " تتصدى فيه رائحة [illegible] " إن الانزياح بين الرائحة و النور يزلزل التصور المنطقي القاريء ، لأن الرائحة قد يكون مصدرها " العطر البري " و أما النور فإنه يفتح البصر عن العالم و الاشياء ، و عن طريق هذه الانزياحات ، " يدرك المتلقي بفجأة سعيدة ، أن الاشياء و القصيدة تتخذ لا شكلا جديدا ، و إنما الشكل الوحيد المقنع الذي يمكن أن تتخذه إذا أرادت ان تتحرك و تنمو و تفيض في جسد العمل الفني " (38) . و بهذه الكيفية فإن وظيفة الانزياح لا تتوقف عند خلق توتر محدد بين الدال و المدولو و لكنها تجعلنا نرى الاشياء و العلاقات بطريقة

مغيارة و من زوايا متباينة .

على المستوى التركيبي يتجلي شكل الانزياح من خلال ظاهرة التقديم و التأخير ، أي التغيير في رتب الكلمات و طبيعة درجاتها ، و هذا التركيب اللغوي يخلق علاقات جديدة و بالتالي ينتج دلالات مغيارة لترتيب العناصر وفق المعيار النحوي ، كما نجد في قول الشاعر " في الليل يراودني الإدمان \ على أنقاض جريمتها " إن الانزياح في هذا السطر الشعري يتمفصل علي مستويين الاول علي المستوى التركيبي المتمثل في التقديم و التأخير ، و الثاني على المستوى الدلالي ، لأن " المراودة " لا تفيد التواتر أو الاطراد بل تفيد التردد و المعاندة و المعاودة أي تلاحق في الانقطاعات أما الإدمان " فيفيد التواصل و الاستمرار و هذا التواتر بين الدال و المدلول ، و بين الموضوع و المحمول يؤدي دلالة لا يمكن ان تتحقق لعنصر بمعزل عن الآخر ، " لذلك يكون الانزياح هنا .... بالغ الظهور و الإدهاش " (39) .

و يتجلى الانزياح بشكل مثير من خلال قصيدة " يا امرأة من ورق التوت " من خلال لغة مترددة لا تفصح عن هويتها و تأبى ان تمنح دلالاتها بطريقة مكشوفة ، حيث تأسر المتلقي و تجعله مترددا بين دلالات متباينة و حتى متناقضة تضع ستارا بين المعني و قراءته ، لأن الموضوع يمانع في إظهار ملامحه ، حينما يقول الشاعر " كنت الممكن \ في سري و علني " ، و الممكن في هذا السياق يختلف عن الواقعي و عن الذي حدث ، لأنه قد يحدث و قد لا يحدث " و من هنا فإن النص يتراوح ما بين الكشف و الإظهار و بين الشرود ، فيظهر منه سطح بسيط و يغور منه أعماق معقدة " (40) ، أي أن النص الشعري في هذه الحالات ينتج ضده ، كما يقول الغزالي " و النص المضاد هو حتما نص ابداعي ينفلت من كل تأويل و يستعصي على القبض و على الإحاطة بدلالاته الممكنة .

و لكي يصل النص إلى هذه المرحلة من الإبداع فإنه لا يقدم لنا صورا متسلسلة ، أو في شكل خطي و لكنه يقدمها في شكل جديد لم تألفه الذائقة الشعرية من قبل و بهذا يصبح " الانزياح الاسلوبي ضربا من الإصلاح يقوم بن

الباث و المتقبل و لكنه اصطلاح لا يطرد و بذلك يتميز عن اصطلاح المواضعات اللغوية الاولى " (41) ، بهذه الكيفية ينتج النص الشعري دلالاته الجديدة و يؤسس عالمه الخاص و عن طريق التقابل " كنت اليسر \ و كان العسر " تندمج الحالتان (أو الصورتان) لتكشف " جوهر الوجود بما هو لحمة متواشجة تتداخل فيها الاشياء "(42) و تذوب الحدود بين المتناقضات لتجعل الحالات متناغمة ، فيفلت النص من النمذجة و النمطية ليدخل في فضاء الممكنات و الدلالات المتجددة مع كل قراءة .

إلا أن القصيدة " يا امرأة من ورق التوت " تعود في النهاية إلي النمطية في المقطع الاخير ليس بسبب شكلها الموسيقي ، و لكن بسبب بحث الشاعر عن التناظر و محاولته جعل الذات و الموضوع تتبادل الادوار و المواقع ، إذ تتحول الذات إلى موضوع " فأنا المعشوق و عاشقه \ المقتول و قاتله " و هذه الصورة النمطية مكرورة في الشعر الغربي العربي و تشكل جزءا من الذاكرة القرائية العربية .

و لتجلوز هذه " العثرة " فإن الشاعر عبد الله حمادي يعمد إلى إيجاد تنويع بسيط يحاول من خلاله ان يخفي التناظر ، أو على الاقل التخفيف من حدته فيقول :" و يكون الحب بدايته \ و يكون القصف نهايته " حيث نلاحظ ان البداية تناقض النهاية ، إن لم نقل إنها صيرورة لها و مسار حتمي لتطورها بغية الوصول بالحالة إلى أوجها فينغلق النص على نفسه ، أو هذا علي الأقل ما شرع له النقد الحداثي ، حيث تكون النهاية متناغمة مع البداية ، و النهاية في هذه الحال تكون بداية متجددة و انفتاح على النصوص و الرموز و الحالات ، و يحاول الشاعر أن ينفلت من هذا التناظر و التناغم عندما يمفصل بين كل شطر لفظا يغاير نظيره في الشطر الثاني فيخلخل بذلك نظام التناظر و يلغي توازنه ، و هذا عندما يقابل " الحب " " بالقصف " . لأن اللفظين ينتميان إلى حقلين دلالين متباينين . " فالحب " ينتمي الى حقل العواطف بينما " القصف " ينتمي إلى حقل الفعل . و هذا التقابل بين الحقلين يتيح امكانية كبيرة لتمفصل المستوى الايديولوجي و احتلال للفضاء الفاضل بين الذات و الموضوع

من ناحيـة ، و بـين الفـعل و تـعطيله ، و ذلك ، لأن الـقـراءة النـقـدية تـخـتـلف عن القـراءة الايديـولوجـيـة ، و لأن " لـغـة الفن مـتـعـددة النـظم ، و / إدراكـهـا لا يـتـم بصـورة آليـة و مـسـتـوياتـها تحـمل مـعنى ليـس مـعجـمـيـا بالضـبـط ، بل مـسـاحـة واسـعة من المعاني الجمالية و الايديولوجية و الثـقافيـة " (43) في حين ان المعنى الايديـولوجي هـو مـعنـي قـار و منتـه . و هـذا يـعـود إلى وظيـفـة الأدب المتـمـثلة أساسا في إنتـاج الوهـم ، في حين أن الايديـولوجيا تتكلف بتقرير اليقين .

و نص القـصـيدة - مـوضوع دراسـتنا - نـص حداثي يتـهرب من الانـزواء في خانـة مـعينـة أو الوقـوف عند مـسـتوى مـحدد أو القـطع في أمـر بـعض الصـور ، و هذه هي طـبـيـعـة النـص الحداثي الذي تتـداخل فـيـه المواضيـع و تتـناغـم الصـور لتـوليـد دلالات جديدة و غـيـر مـألوفـة (44) و بـعـودتـنا إلى نـص القـصـيـدة ، فـإن القـاريء يقـع في حـيـرة من أمـره حـيث يـعـجـز عن الحـسم في قـضـيـة مـوضـوع القـصـيـدة حـيـث يتـداخل مـوضـوع المرأة - الجـسـد بموضـوع المديـنة و تـتـشـابـك عناصره و هـو يمنح إمكانيـة مـحاصرة مـوضوع المرأة و مـوضوع الجسد و مـوضوع المديـنة لان هـدف القـصـيـدة و الـشعـر كمـا ورد ذلك في مـقـدمـة الديوان هـو " ان يقرأ إذا قـريء لذاتـه ، و يـوفـر مـتـعة جـمـاليـة خالصـة و خـاصـة بـه ... و المنـتـظر منـه هـو صـوغ تجربـة مـع العالم تـعتـمد صلة حـمـيمـيـة بمكوناتـه تسـبق كل فكـرة عنـه ، لأن وظيـفتـه الجوهـرية هـي الايحـاء و لـيـس المطابـقة .. " (45) .

هوامش :

(1) J ,COHEN :STRUCTURE DU LANGAGE POETIQUE, P 182

(2) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص 64 ، ت \ عبد المنعم خفاجي

(3) ARISTOTE :POETIQUE 1447 A éD LES BELLES LETTRES 1977

(4) نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانين الروس . ص 10 . ابراهيم الخطيب

(5) R JAOBSON :ESSAIS DE LINGUISTIQUE GENERALE PP 61 :62

(6)الجاحظ : الحيوان ، ج 1 \ ص 574

(7) فؤاد رفقة : الشعر و القصيدة . ص 110 ، مواقف 35\1979

(9) J KRITEVA :RECHERCHE POUR UNE SEMANALYSE P 185

(10) عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الادبي . ص 79

(11) محمد لطفي اليوسفي : في بنية الشعر العربي المعاصر . ص 25

(12) عبد الله حمادي : البرزخ و السكين - منشورات وزراة الثقافة 1998 ، دمشق

(13) عبد السلام صحراوي : قصيدة البرزخ و السكين . ص 128 ، الكاتب الجزائري

(14) حمادي عبد الله : لوازم الحداثة المعاصرة للقصيدة العمودية " ، ص 34 ، ديوان " تحزب العشق يا ليلى ، دار البعث .

(15) م . س . ص 35

(16) عبد الله حمادي : " ماهية الشعر " ، ص 6 ، ضمن ديوان البرزخ و السكين

(17) حمادي عبد الله : " لوازم الحداثة ... " ، ص 24

(18) رولان بارت : نقد و حقيقة . ت\ نثر عياشي - تقدم الغدامي . ص10

(19) عبد الله حمادي : " ماهية الشعر " ، ص 9

(20) المصطفى الشاذلي : كيفية اشتغال المقمدة ... " ص 297 ، مجلة علامات (جدة)

(21) م ، س . ص 303

(22) عبد الله حمادي : " ماهية الشعر " ، ص 12

(23) عبد الله حمادي : " ماهية الشعر " ، ص 11 - 12
(24) كمال ابوديب : جدلية الخفاء و التجلي . ص 10
(25) سعد الدين كليب : وعي الحداثة . ص 14
(26) عبد الله حمادي :" ماهية الشعر " . ص 9
(27) J ,COHEN :STRUCTURE DU LANGAGE POETIQUE, P 182
(28) عبد الله حمادي :" ماهية الشعر " ، ص 12
(29) م . س . ص 7
(30) J ,COHEN :STRUCTURE DU LANGAGE POETIQUE, P 13
(31) OP CIT P 99
(32) هـ . بليث : البلاغة و الاسلوبية . ص36
(33) م . س . ص 37
(34) J ,COHEN :STRUCTURE DU LANGAGE POETIQUE, P 50
(35) هـ . بليث : البلاغة و الاسلوبية . ص 50
(36) عبد الله حمادي :" ماهية الشعر " ، ص 10
(37) محمد حسن عبد الله : الصورة و البناد الشعري . ص 38
(38) كمال ابوديب : جدلية الخفاء و التجلي . ص 46
(39) أحمد محمد ويس : التقديم و التأخير في الدرس البلاغي . ص 281 - علامات سبتمبر 98 (جدة) .
(40) عبد الله الغذامي : القصيدة و النص المضاد . ص 123
(41) عبد السلام المسدي : الاسلوبية و النقد الادبي . ص 42 ، الثقافة الاجنبية
(42) كمال ابو ديب : جدلية الخفاء و التجلي . ص 236
(43) محمد عزام : النقد و الدلالة : نحو تحليل سيميائي للادب . ص 75
(44) سعد الدين كليب : وعي الحداثة ، ص 51
(45) عبد الله حمادي : " ماهية الشعر " ، ص 6 .

مستويات وصفية للقراءة

د عبد الجليل مرتاض
جامعة تلمسان-الجزائر

من تعاريف جوليا كريستيفا للقراءة

إذاعدنا إلى بعض المعاجم اللسانية الحديثة ، فإننا نقف على بعض التعاريف المستوحاة من تعاريف نقدة لسانيين وسيميوطيقيين كتعريف جولياكريستيفا، الذي يعرف لنا القراءة من وجهة نظر أدبية سيميوطيقية بأنها تعني- مما تعني - وضع عمل أدبي لمجموعة قضايا للتحليل معطى سلفا في نص ، وهذه القراءة تفهم كإنتاج يتعارض والوصف أو الشرح الكلاسيكي لنص أدبي . إنها القراءة الوظيفية للنص أي العمليات التي تؤلفه نصا، والقراءة الناجمة باعتبارها قراءة إنتاجية هي قراءة غير نهائية على أن النص مفتوح دوما أمام قراءات أخرى تستعمل طرقا تقنية أخرى للتحليل ، وهذه القراءة تقتضي من جهة أخرى نصا مسبقا ، وتعتبره كإمكانية وحيدة وطعن ((للقراءة الاستهلاكية)). (1)

الكتابة حقيقة شكلية حسب بارت

ولهذا ، قد نجد اليوم في بعض الآراء اللسانية المعاصرة ، كما هو الشأن لدى رولان بارت ، بأن ((الكتابة حقيقة شكلية لعمل أدبى محدد مابين اللغة والأسلوب ، والذى يفشي سر إيديولوجية كاتب جنس في عصر ، فاستعمال الماضي البسيط في الرواية الفرنسية في القرن التاسع عشر كان يميز هكذا كتابة بورجوازية)) (2).

تأثير العادة في اللغة

ولعل هذا القول يشبه إلى حدما بعض أقوال دي سوسور : "إن لعادات أمة ماتأثيرا في لغتها، فضلا عن أن هذه اللغة هي التي تصنع الأمة إلى حد كبير "(3).

Ductionnaire de didectique des langues p 314 dirigé par: R.GALISSON/D.COSTE. 1-
HACHETTE 1976

Dictionnaire de la linguistique p. 120 sous la direction de GEORGES MOUNIN press 2-
Universitairede France , Paris 1974

3- محاضرات في الألسنية العامة ص : 35 ف. دي سوسور

والمطلع على تراث أمة لايغيب عنه كليا أن يفرق بين مستويات مايقرأ من نصوص متعاقبة في تسلسلها التاريخي والسياسي والفني ، غير أن الإدراك لأي من هذه الأبعاد ماكان له ليحصل لولم يرتكز اللاحق على السابق والمجهول على المعلوم .

سقوط التزامنية

إن التقاطعات الثقافية بين الأجيال أمر وارد ، ولا أحد يدعي علما بأنه ينطلق في كل موقع معرفي من اللاموقع . إن قرءاتنا للآني عل الرغم من الجهود المكثفة التي يحاول الواحد منا أن يبذلها محاولة عفوية أو قصدية منه لقلب ظهر المجن لكل ماهو تاريخي ، ستظل قراءة مبتورة أو عرجاء لأن احتياج قراءتنا في حد ذاته لمدونة ماسواء كانت شفوية أم بصرية أو كتابية أدل دليل على سقوط هذه التزامنية لأنها ليست شيئا مطلقا مستغنيا عن غيره .

إن عالم الإبداع محكوم عليه سلفا أن يستنفر عالما قبليا لاينفد ولا يجهد بغرف أو نحت مايقيض لمبدع أو فنان يغرف أو ينحت منه من دوال ومداليل حتى لو قدر لكل ما ينتج من أعمال أدبية وفنية أن ينتج في وقت واحد، وفي أماكن متباينة .

بين مجالي اللسانيات والابداع

وهذه الظاهرة التي لم تعد اليوم غريبة أمام ماجدّ من نظريات لسانية تساعدنا على إدراك هذه الظاهرة ، فضلا عن أن يكون صاحب الإبداع المقتدّ منها معجزة سرية ، تبقى مع ذلك محاطة بهالات من الحيرة من جهة ، والتردد من أجل إعطائها تفاسير علمية مُرضية من جهة ثانية ، لأنه من المؤكد أن هناك علاقة ما وشكلا من الأشكال بين عالم النص في حد ذاته وفي عالمه الغائب قبل أن يمثل لنا عالما آخر حاضرا .

ذلك أن النظريات اللسانية نظريات شكلانية وفوقية تقوم على الملموس والإجماع على ماهو ظاهرفعلا في عالم الحضور لا في عالم الغياب ، ولذا فهي

لاتضطلع بإزالة أي حيرة أو تردد في هذا المجال ،وليس معنى هذا أن العوالم المنتمية إلى فضاءات تخييلية لا صلة لها بهذه الرؤى اللسانية ونحن الذين نحيل دوما على دي سوسور وغيره من اللسانيين ، ولكن زعم اللسانيات المعاصرة بطردها من مجالها كل ما هو خارجي هو الذي يعمل على إبداء شبح هذه التناقضات ، خاصة وأن هذه العوالم الإبداعية تقوم أساسا على عوامل خارجية مهما كانت أصالة الإبداع .

ثم لاننسى أن علاقة اللسانيات بهذا المجال الإبداعي تقوم قبل أي شيءعلى مدونة جاهزة إن كانت شفوية ، وفي الحالتين معا لايعدو إنجازها فعل الملاحظة والوصف ، بينما عالما الكتابة والقراءة عالمان متقاطعان كتقاطع الدوال بمداليلها ، حتى إنه لايقدر لعالم منهما أن يوجد أو يفرض وجوده على المبدعين والمتلقين دون آخرهما ، ومن أشكل عليه أمر هذين العالمين على أنه عدّهما أو تصورهما عالما واحدا فهو معذور في إشكاله .

علاقة القراءة بالكتابة

والعلاقة بين القراءة والكتابة أشبه ماتكون بعملية العلاقة مابين الأعضاء الصوتية والمقاطع الصوتية الملفوظة المدركة بالأذن ، وفي هذا المنظور اللساني يقول دي سوسو "وبدل أن نقول:إن الغرض يسبق وجهة النظر، نقول : إن وجهة التظر هي التي تخلق الغرض ... ومهما تكن الطريقة التي تأخذ به فإن الظاهرة اللغوية تقدم دائما وجهين متقابلين : ولاقيمة لأحدهما إلا بالقياس إلى الآخر "(4).

إن الغرض هنا يمكن أن يمثل زمن التخيل في فضائه الغائب قبل أن يقدم عليه الكاتب من خلال وجهة نظره أي بالطريقة الإبداعية التي تتاح له أو يتمكن منها بقوة الفعل ، ثم لا يلبث هذا الغرض المبدع أو المولود الجديد أن

4- محاضرات في الألسنية العامة ص : 19

يهجره صاحبه ليتداول على تعهده وتقلبه مربون لانهاية لهم ، إنهم فئات القراء .

أوصاف أخرى لنمطية القراءة.

ومن المفيد كثيرا أن نحتاط لأنفسنا ونحن منهمكون في القراءة أن ندرك الفروق الدقيقة بين كون قراءتنا عملية فقط أو طريقة وعملية معا، إذا ليست كل عملية قراءتية قراءة بالمفهوم الإيجابي الذي نتوخاه ، اللهم إلا إذا كان قصدنا أن نقرأ من أجل أن نقرأ وحسب ، وحتى هذا التوع ينبغي أن تدركه ما دام بشكل نقيضا للقراءة الفاعلة السليمة .

والملاحظة الأخرى التي نود أن نبديها هنا أن القراءة في نظامها الثابت هي عملية تفسير ماهو أعلى ألاوهو النص بما هو أدنى ألاوهي القراءات المتعددة له عبر الاجيال ، ولعل هذا أحد الاسرار الكامنة في أن النص يظل مفتوحا دائما ، لأن معانيه تتعدد بتعدد قرائه غالبا ، ولكن يجب أن لانقع في مزلق آخر كلما ذكرنا تعدد النص بتعدد قراءته ، إذليست القراءة- في نظرنا - مهما كانت صرامتها هي التي تعمل على تعدد معاني مايقرأ، بل هو الذي يعدد نفسه منعكسا على مستوى معين من مستويات القراءة ذاتها ، لأن الفن لايعكس نفسه بنفسه ولاأدل على هذا من أن الدال يعيش دائما دالا على مر الزمن وبصرف النظر عن عملية النطق ، ولكن الذي يتغير موقف الناس إزاء المدلول وصولا إليه مع ذلك بداله ، وبإدخال لعبة الزمن والسياسة ونحوهما في هذا الموقف حيث يعتمد كل متزامن تفسيرا مايقرأ على زمنه المعقول قياسا له بالزمن الخالي المعيش فعلا ، لأن "الزمان المعقول يكون زمانا معيشا في حالة النشوء ، وبكلام آخرنؤكد أن الفكر يكون على الدوام ومن بعض الجوانب ، محاولة أو مشروع حياة جديدة ، محاولة للعيش في شكل آخر "(5) .

فالنص القوي المشع بنور الحضارة ، والمختزن لما كان في دماغ الماضي ، يجعل المتزامن أو القارئ المتغير يقف منه موقفا آخر تبعا للعبة

5- جدلية الزمن ص : 98. قاستور بلاشلار . د.م.ج. الجزائر 1982.

معينة أو ضرورة علمية أو فنية ، والكل منا يتذكر مئات المداليل التي تغيرت في العربية بعد مجيئ الإسلام وبداية التدوين مع أن الدوال ظلت كما كانت بدون تغيير على الأقل من ناحية رسمها وخطها ، أي أن النص المعرض للقراءة ليس خطابا متغيرا حتى يتغيربتغيّر مخاطب جديد وإلى ما لانهاية .

القراءة في ضوء البنيتين الزمنية والبصرية

كما أننا في قراءتنا لأي نص يجب أن ندرك الفوارق الأولية بين الزمن اللفظي والزمن البصري ، لأني لا أعتقد أن تركيبا لسانيا أو عملا أدبيا يخلومن هذه الظاهرة الزمنية المتزاوجة ، ويكفي هنا أن نمثل بالآية الكريمة على هذا الزمن المتزاوج:(كلوا واشربواحتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر) ، فكل من تركيبي " الخيط الأبيض " و" الخيط الأسود " يشكل بنية زمنية متضادة ومتزاوجة في آن واحد ، فالزمن البصري هو ما يلاحظه المرء من مدد زمنية عابرة سواء قدر على قياسها أم أجتزأ فقط بتقديرها ، ولكنه من غير شك يدرك الفرق بين صباحه ومسائه ، بين شبابه وكهولته ... بين ماض وحاضر، ثم بين حاضر ومستقبل ، فالشاعر العربي القديم حين همّه الليل الثقيل ليبتليه، صاح في وجهه وظلماته الحالكة :

ألاأيها الليل الطويل ألا انجل بصبح، وما الإصباح منك بأمثل

حيث قابل بينه وبين الملفوظ ، وقد يكون الزمن البصري مجردا أكثر في فن التخيل الراقي كما نجد عند المتنبي في وصف الحمى :

وزائرتي كأن بها حياء فليس تزور إلا في الظلام

لأنه شبه الحمى بزائرة حيية تزوره في وقت معين من الليل البهيم ، فالبيت يشكل بنية زمنية لفظية وبصرية ، وما عدا هذين النمطين من الزمن ، فإن مابقي ليس أكثر من فضلات زمنية يصعب حصرها .

ولعل سوقنا لمثال آخر من إحدى القصص للكاتب الطاهر وطار ، كمايلي : "تتالت المراحل ، حتى تداخلت ، وصارت الرحلة رحلة وكفى . هكذا دائما ، عند ما تتحول المرأة إلى بؤرة تنعدم المراحل ينعدم التمييز بين حدودها ،

وأروع حالة يكون عليها المسافر أن يتخلص من الشعور بالمكان والزمان أن يتحول إلى دودة مستسلمة لالتهام جسم بدل جسم مستسلم لدودة . ينزل زمان الأزمنة ، وتنزل أبدية الأبد ، تتحول الجبة إلى حلاج ويتحول الحلاج إلى جبة ، إنها مرحلةا لتمثل ، مرحلة المرور إلى خاتمة المطاف في الرحلة . في تلكم الحال، تعود الكينونة ، وتعود الماهية ، ولايبقى لزمن الوجود ، معنى ، فمتى لم يكن الحلاج سوى ذاكرته ، ومتى لم تكن الذاكرة غير إفرازات "(6)

يبن لنا بوضوح فضلات زمنبة حيث إن هذا المقطع القصصي ليس زمنابصريا وليس مسندا إلى راوية بعينه غير نيابة القاص نفسه عنه ، وليس ملفوظا لأن جمله ، ماعدا دلالة الزمن الغائب تارة ماضية ومرة حاضرة ، لاتفصل في الموضوع أو لأنها مطلع فقط ، لأننا بمتابعة القراءة الزمنية سنعثر على النوعين الأساسين من الزمن في النص، مثل المقطع التالي:

((يذهب مباشرة إلى الحمام ، تأتي الثانية عشر ، يسرع إلى المسجد يصلي عددا غير محدود من ركعات منفردات قبل صلاة الظهر، يصلي الظهر جماعة ،.... يرتل الآية على قراءة ، ثم يعيدها على قراءة ، حتى يرتلها على كل القراءات ، لايتوقف إلا لأداء الصلوات ، يتعشى تمرا ثم يواصل حتى الفجر، يغفو قليلا ، ثم يستأنف بعد الصبح ، حتى ترتفع الشمس ...(7)

فهذا المقطع من وجهة قراءة زمنية متزاوجة نجد ه مغمورا بالزمن اللفظي والبصري لأن كلمات مثل : " الظهر ، يتعشى، الفجر ، الصبح ،ارتفاع الشمس " كلها تشكل زمنا بصريا ولفظيا في آن واحد ، وتشعرنا بالمعايشة الزمنية البصرية في أوقات بأعيانها.

وأيا كان تعدد القراءات وأضربها ، وأيا كانت أجناسها وأوصاف الناس لها، فإنها لاتستطيع أن تتخلص من وطأة هاتين القراءتين : الزمنية والبصرية ، ولا يمكن لإحدى هاتين الأخيرتين أن تستغني كليا عن الأخرى منهما ، غير أنه

6- عرس بغل ص : 77 الطاهر وطار. س.و.نا.ت الجزائر 1982.

7- نفسه ص : 79

لا يمكن إقامة إحداهما مكان الأخرى، إذ من غير الممكن تعويض " ياء المتكلم " في " وزائرتي" الدالة على تعيين إصابة المتكلم بهذه العدوى في وقت من الأوقات بهذه العدوى نفسها (الحمى) فضلا عن تعويضها بـ " الظلام" وبالعكس ، لا يمكن استبدال هذه " الزائرة " التي تخيلها المتكلم المصاب والدالة على إدراك بصري عمودي لا أفقي بأي عنصر لساني لاينسجم جملة مع الوحدات الصوتية المؤلفة لـ"الزائرة " فكيف لو قرأناها في وحداتها الدالة المكونة من ثلاث :

-"و" الدالة على "رب " وهي قراءة مستقلة عمايليها في كلمة " زائرتي".

-"زائرة " التي شبه المصاب بها فتاة حيية وهنا تبرز القراءة البصرية ، بفضل هذا الوصف (الحياء)، بشكل يلفت انتباهنا أكثر فأكثر ،لأن الحيي غالبا مايتورد وجهه أو تتلون وجنتاه ، وتتغير ملامحه أو شيء من هذا ، والحمى تفعل بصاحبها أشد من هذا ، ولذلك نبّهنا أعلاه بعدم إمكانية وضع قراءة بصرية مكان قراءة أخرى زمنية . أما الوحدة الدالة الثالثة (ى) فقد سبقت الإشارة إلى دلالتها الزمنية ، ولا نريد أن نوسع دلالاتها المتعارضة مع عناصر لسانية أخرى وإلا قلنا : إن هذه الوحدة هنا على هذا النحو حتى لاتكون على النحو الآخر تلافيا لتداخل الوظائف المرتبطة بحقل الضمائر المتصلة (-ى /ك،ـى/ـه،ـى/ـها ،....الخ).

وحيث إن " البنية الزمنية للخطاب في مفهومنا ليست ماضيا ولاحاضرا ولامستقبلا، ولاماقارب أوباعد هذه الأزمنة ، إنما البنية عندنا هي تلك الأشكال المتنافرة التي يتكون منها الخطاب كيفما كان شكله ،.... فالبنية الزمنية للخطاب تضارع البنى الصوتية المتعارضة فونيتيكيا في فونيماتها أو صفاتها ونحو ذلك ، إذ بفضل هذا التعارض الحاصل بين الأزمنة المتضادة في قربها أو بعدها تتم البنية الزمنية للخطاب " (8) ؛فكذلك القصد بالقراءة

8- البنية الزمنية في القصص الروائي ص : 83 عبد الجليل مرتاض . د.م.ج. الجزائر 1993.

البصرية ليس مايرى لنا من أشكال وألوان متحركة أو ساكنة لايكاد يتغافل عنها أحد ، بل حتى الأعمى يتعود على إدراكها بصريا في أجسام مادية ، بل القراءةالبصرية في مفهومنا تلك القراءة التي تشكل عموديا البنية البصرية للخطاب . وكل قراءة لا تحيل على هاتين القراءتين بشكل من الأشكال تظل قراءة سطحية إن لم أقل وهمية .

إن البنية البصرية للخطاب تلك البنية التي تستشف تحتيا بواسطة عناصر لسانية متعارضة بصريا حقيقة أو مجازا، أو بفعل أشباح وأشكال مادية أو مجردة يعمل المتكلم المبدع على تجسيدها ماديا في صور بصرية متباينة .

إذا اتخدنا إحدى القصص (في القرية) للكاتب محمود البدوي ودرسنا بعضا من مقاطعها في ضوء بنيتها البصرية (9) ، فإنه يتراءى لناأن هذه البنية تعمل جنبا إلى جنب ودون قصد إشعار مع البنية الزمنية لنفس الخطاب من خلال السرد القصصي الذي راسلنا به المتكلم *.

1- كنا نستيقظ في الساعة الخامسة صباحا حتى في أشد أيام الشتاء برودة...

2- ونتخذ طريقنا إلى الحقل متثاقلين

3- كنا خمسة عشر رجلا في قرى مختلفة .

4- جمعنا عمل واحد في قلب الصعيد .

5- كنا من العمال الأجراء الذين يسعون في الأرض طلبا للرزق...

6- كانت الأيام تمضي بنا من سيئ إلى أسوأ...

7- كان الواحد منا لا يحصل على أكثر من ثلاثة قروش يوميا نظير العمل اثنتي عشرة ساعة في الحقل ،...

8- وكنا نعمل ،...من فجر اليوم إلى مغرب الشمس

9- وطعامنا لا يعدو الخبز الأسود والبصل ، وماتنبت الأرض من بقل...

9- الذئاب الجائعة ص : 35، محمود البدوي الدار القومية للطباعة والنشر -مصر-

*- سنركز على وصف القراءة البصرية باعتبار أنه سبق لنا أن تناولنا البنية الزمنية في القص الروائي" ؛ الذي صدر عام 1993.

10- وكنا نعمل تحت الشمس ، ونصلى نارها طول النهار .

11- وكانت ساعات الظهيرة في قلب الصيف هي شر ما يمر بنا من الساعات حين تشتد الهاجرة ، ويركد الجو ، ويلتهب قرص الشمس ،...

12- وكانت الأرض المتقدة تلهث كما يلهث الكلب المضروب وتزفر من عذاب السعير .

13- والشمس تحمى حتى يلتهب كل شيء ، وتتحول رقائق الحصى إلى جمرات من نار ، فإذا أصابت باطن القدم كوته بنارها وشققته ورسمت فيه أخاديد....

14- وكان الذين يسقون الأرض يحسون بلظاها من تحتهم كلما جرت عليها المياه ،......

1) يتراءى لنا لأول وهلة ونحن نتعامل مع هذا المقطع تعاملا عارضا أنه مقطع طافح ومجهد بالعناصر الزمنية المادية ، حتى إنه ليسود المتلقي اقتناع مطلق بأنه لا يتلقى إلا كميات وأوزانا ومقاسات من القطع الزمنية . ،لذا نبهنا فيما سبق بأن إحدى البنيتين لا تستغني عن الأخرى كليا وإن أمكن استغناء إحداهما عن أخراهما جزئيا .

إن الاستيقاظ يدل على وظيفتين على الأقل : وقت النهوض من النوم في أي وقت من الأوقات ، سواء تعلق الأمر بآخر ليل أو في وقت ما منه أم في غير الليل ، ولذا أضطر المتكلم أو الباث إلى القول : "في الساعة الخامسة صباحا" أما الوظيفة الثانية فهي تدل على صورة بصرية ، وتتجلى بمقاربات مختلفة :

- نوم/ يقظة ، ثابت / متحرك، كنا ننام / كنا نستيقظ
- في الساعة الخامسة صباحا/ في الساعة الخامسة مساء.
- في أشد أيام الشتاء برودة / في أشد أيام الصيف حرارة

2- صورة بصرية أكثر وضوحا مما لو جسدها بأشكال ثابتة، لأن الثبات هنا مستقر يظهر جليا في المسافة بين نقطة الانطلاق ونقطة الوصول :

الصورة البصرية

الدار الحقل

3- الصورة البصرية هنا محددة في عدد الفلاحين الخمسة عشر ، وغير محددة في القرى المختلفة ، لكن يمكن تحديد ما هو غير محدد بما هو محدد بتوزيع القرى على عدد الفلاحين ، لتصير الصورة البصرية معيّنة ، لأنه مهما تعددت الصور هنا ، فإنها لن تتجاوز خمس عشرة قرية .

وحتى نكون أكثر وضوحا مع المتلقي ، فإنه لا بد من الإشارة إلى أن البنية الزمنية من الصعب بمكان أن تتحكم في مسار السرد القصصي ، وبالتالي فإنها لا تستبدل بالفضاء القصصي وما يحمل من رموز ، خلافا لبنية الصورة البصرية التي لا تعدم رافدا ضروريا إلى جانب المعطيات الباقية للوقوف على إيحاءات أي رمز مشخص أو مجرد متموقع داخل السرد القصصي . بل من الممكن الذهاب إلى أبعد من هذا للإفصاح عن بنية الصورة البصرية بأنه قد يسنح لها أن تقوم بتمشيط كاسح للبنى السردية القصصية مهما بلغت مجالات هذا الفضاء القصصي في صورته الواسعة أو الضيقة .

والصورة البصرية ليست كالصورة الزمنية التي تتحدد تبعا لأهواء النص وقيوده المتباينة ، بل هي بنية ازدواجية في الآن ذاته : حرة ومقيدة، حرة لأن الكلمة والجملة والفقرة والنص ،...عندها شيء واحد ، حتى إنه ليمكنها أن تحول نصا بكامله إلى جملة صغيرة ، أو هذه الجملة إلى نص وقصيدة لأنها لا تستغني من أجل ضبطها ورصدها عن البنية الزمنية .

والصورة البصرية سواءا كانت واقعية أم تخييلية ، فإن سلطانها يكون أكثر حضورا فيما هو تجريدي وتخييلي منه فيما هو مجسد وواقعي ، وهذه الإشكالية هي التي ظلت تسمح للمبدعين والمتلقين بإدراك الأساطير الشعبية وتبادلها دون حاجة إلى مرجعيات حية وملموسة ، حتى وإن لم تخل ، ولا يمكن لها أن تخلو ، من فرضيات وقعت فعلا أو كان بإمكانها أن تقع ، لأنه مهما كانت غرابة هذه الأساطير وبعدها عن واقعيات ارتجالية فإنها ليست بأكثر عجائبية من هذا العالم الذي لا يشكل إلا صورة كونية بصرية صغيرة لكائن يعيش واقعا

ارتجاليا فيه .

4- نلمس صورتين بصريتن متجانستين : عمل واحد ، وقلب واحد ، وكلتا الصورتين تعبير رمزي متماثل ومتوازن ، حتى كأنما العمل هنا من جنس وسط هذا البلد الذي ظل يعاني ما يعاني من البؤس والشقاء في ظل مجتمع مركزي لا يحفل إلا بما ينتج من نعم وخيرات فلاحية ليتمتع به هذا المركزي دون اللامركزي ، ولذا فيمكن بيان هذه الصور البصرية بالمقاربات التالية :

- عمل واحد/ أعمال كثيرة .
- قلب الصعيد/ قلب القاهرة
- جمعنا عمل واحد في قلب الصعيد / جمعتهم أعمال كثيرة في المدينة

ومن هذه المقابلات نرى أن ما يجانس الأنا يتعارض كلية مع "الآخر" وأن هناك أكثر من صورة بصرية ، وأن إحدى الصور البصرية ذات الحجم الثابت الصغير قد تؤول بفضل ما يجانسها ويعارضها في آن إلى صورة بصرية أكبر مما نتصور ، وأنها لا تنتظر مرورا من الوقت لتؤول إلى هذا الحجم المخيف ، خلافا لصورة البنية الزمنية .

5- لا أحد يعيد قراءته هذا المقطع أو ينتظر طويلا من أجل أن يتبادر إلى ذهنه بأن هذا المقطع يحوي صورا اجتماعية بقدرما هي متناسخة فهي متسلسلة ، وهي كلها لا تنم إلا صورة بصرية تتجلى في ذلك التضاد المتباعد بين البؤس والشقاء من جهة والثراء والسعادة من جهة ثانية إلى جانب تلك التضادات المجسدة في أصناف الطبقات الاجتماعية .

6- إن الصورة البصرية في هذا التركيب مفتوحة على كل الاحتمالات إلا أن تكون مريحة أو حسنة حتيإنه ليمكن القول القول بأن مثل هذه الصورة البصرية لئن كانت لديها بداية فلن تكون لها نهاية ، وإذا كان لا بد من هذه النهاية ، فإنها لن تكون أحسن حالا على أي حال من بدايتها .

7- يمكن أن نحيل هنا على الصورة الزمنية لنفهم أو نتصور جيدا

الصورة البصرية التي كان عليها الفلاح المصري في الصعيد ما قبل ثورة الاثنين والعشرين من يوليو عام اثنين وخمسين وبعدها لنرى كيف تتبدل هذه الصور البصرية وتتحول :

- ثلاثة قروش / ثلاثة جنيهات
- ثلاثة قروش يوميا/ ثلاثة جنيهات في الساعة.
- اثنتا عشرة ساعة/ ثماني ساعات
- في الحقل/ في العمل.

8- لقد سبق أن أومأنا إلى الصورة البصرية في الآية الكريمة (كلوا واشربوا حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر). لكن الصورة الزمنية في الآية القرآنية هنا صورة تتعلق ببداية ليل وبنهايته ، وهي واضحة وثابتة ومحددة ، وقد تكبر أو تصغر بدورات الفصول الأربعة ، غير أن الصورة البصرية في هذا المقطع القصصي ليست ثابتة ولا يمكن ضبطها إلا جدلا وتبعا لسرد قصصي واحد يحيل على مرجع قد يكون هنا زمنيا ، لكن هذا المرجع غير موثوق به ، ولا أدل على هذا مما ورد من صور زمنية في المقطع السابع أعلاه . إلا أن الصورة البصرية كما هي في آنيتها لا في تطورها (كبرها أو صغرها هنا) صورة بصرية واضحة وثابتة.

9- على الرغم من التعددات البصرية التي تنعكس لدى المتلقي في أول قراءة ، وهي موجودة فعلا ، إلا أن هناك صورة أساسية واحدة تتجلى في صورة الطعام بصرف النظر عن نوعه ، لأنه جميعا يشترك في رداءته وبساطته .

- طعامنا / طعامهم
- لا يعدو / يعدو
- الخبز الأسود / الخبز الأبيض
- البصل / المقبلات أو السلاطة الغنية بالفيتامينات
- ما تنبته الأرض من بقل/ ما تثمره الأرض من خضر وفواكه.

وهكذا في باقي المقاطع حيث نصطدم بأشكال من الصور البصرية التي قد نضطر بين كل فينة وأخرى إلى الاستنجاد بعوامل أخرى قد تتصل بالصور

الزمنية ، وقد تتصل بصور اجتماعية وثقافية خاصة أو عامة ، غير أنه ينبغي في هذه الحالة ألا ننغمس في العادات والتقاليد والتاريخ وإلا نحت قراءتنا نحوا آخر .

في القراءة الدلالية :

وإذا عدنا إلى البنيوية لنجس نبضها في هذا النوع من القراءة بين دالها ومدلولها فإننا نرى أن مهمتها تعليم القارئ "قراءة" ظواهر الثقافة والفن لم تكن معروفة من قبل ، ومسؤولية هذه القراءة تغيير مجرى الثقافة وحتى بنية المجتمع ذاته ، وتحلل هذه الدراسة فيها إلى جزئيات أولية ، بحيث تتألف هذه الجزئيات من الجمل ، والجمل من كلمات ، والكلمات من مقاطع ، والمقاطع من أصوات والأصوات من فونيمات (10).

ولا يبتعد بارت بعيدا عن هذا المفهوم البنيوي العام حين يجزم بأن مهمة علم الأدب التفسيري (الواصف) أن يفك رموز الدلالة ، بحثا عن العضو المخفي أي المدلول ، ومن هنا يذهب إلى أن الإنتاج من حيث المبدأ يخضع لصور من القراءات ، ولا يحتمل هذه القراءات المتصورة إلا لكونه رمزيا يحمل في الوقت نفسه عددا من المعاني بفضل بنيته ، وليس لعدم كفاءة من يقرأه ، ولأن هذا الانتاج بصفته رمزيا ليس صورة ذات دلالة واحدة (11).

لكن فوكو في كتابه "الكلمات والأشياء" يطرح قضية ليست جديدة بالرجوع إلى مبادئ "سوسور" اللسانية حيث يرى فوكو أن الكلمات تبتعد عن الأشياء التي تدل عليها ، أي المدلول ليس هو الشيئ نفسه ، ولكن المهم فيها بالنسبة لعرضنا أنها تضع الدال في المركز الأول (12) ، ويؤكد بارت انطلاقا من هذا المفهوم أن المضمون لا أهمية له ، ولكن الأهم معرفة اللغة ، مبرزا أن

---

*- سنركز على وصف القراءة البصرية باعتبار أنه سبق لنا أن تناولنا البنية الزمنية في القص الروائي" ؛ الذي صدر عام 1993.

10- قضايا الربداع الفني ص : 150

11- نفسه ص : 154.

12- نفسه ص : 153.

موضوع علم الأدب يجب أن يكون "الشكل الفارغ" قاصدا بهذا العلم بأحوال المضمون (13).

وبعد ، فإننا نقول إلى حد الآن : إن القراءة عملية تستند إلى دال هي شكل الكتابة ، ومدلول هو وظيفة الكتابة ، أو قل ، إن القراءة شكل من أشكال القول ، وليست الكتابة إلا تعبيرا عن هذا القول ، إن القارئ لا يصنع الدال ، ولكنه يحاول أن يصل أو يوصّل -مثل القراءة العربية التعليمية القديمة -إلى المدلول بواسطة الدال نفسه أو ما يقوم مقامه بحيث يؤدي أن يقترب من أداء وظيفة المدلول المراد الوصول إليه أو توصيله للغير ، فلو عدنا جدلا لا قصدا إلى قراءة تفسيرية قديمة مثل قراءة ابن كيسان (299 هـ) مكتفين ببيت واحد طبعا (14).

فما وجَدَت كوجدي أمّ سَقب أضَلّته فرجّعت الحنينا

لألفينا قراءته وصولية وتوصيلية من خلال عملية متزاوجة تقوم على التلقي والبث في آن واحد ، وعمليته هنا بعدما قرأ بطريقته الخاصة تقوم :

1- على إدراك المدلول بواسطة الدال

2- على تفسير المدلول بمدلول آخر يشاكله أو يرادفه دلالة، بصرف النظر عن الدال المقابل .

3- على الكتابة أي الانتاج التفسيري للبيت .

ويبدو لنا أن هذا القارئ القديم كان خروجه من قراءته أيسر عليه من دخوله تاركا بصمات قراءته وراءه جلية ، ولكن الذي لا شك فيه أن قارئا معاصرا لو قرأ أو أعاد قراءة هذه المعلقة لعمرو بن كلثوم لكانت قراءته مغايرة لقراءة ابن كيسان حتى ولو تعمد جاهدا محاكاتها ، لكن الذي لا شك فيه أيضا أن الدال والمدلول لهذا الإنتاج الأدبي الخالد لن يتغيرا ولكنهما قد يوحيان بغير ما أوحيا به للقراء العديدين الذين تناوبوا على قراءته .

13- نفسه ص : 155

14- معلقة عمرو بن كلثوم ص: 56 شرح أبي الحسن بن كيسان - دار الاعتصام ، القاهرة ، ط : 1 / 1980

وتفسير ابن كيسان أو قراءته الفقلغية* تؤيد اعتباطي الرابط الجامع بين الدال والمدلول ، وإلا فأي شبه بين (الوجد : الحزن ، أم سقب : ناقة ، السقب : ولدها الذكر ، أضلته : ضاع منها...إلخ)؟

وحتى يكون كلامنا أكثر وضوحا لا بأس أن نعالجه بتساؤل من دي سوسور حول الموضوع نفسه ، ثم يجيب عنه باسهاب وبيان : "فكيف تختلط القيمة هكذا محددة مع الدلالة أي مع الجانب المعاكس للصورة السمعية؟ ويبدو محالا تمثيل العلاقات المبنية في الشكل بأسهم أفقية بتلك التي أشير إليها سابقا بأسهم عمودية.؟ وللإجابة عن هذه المسألة ، لنشاهد أولا : أن هذا المبدأ التناقضي هو الذي يسير -كما يبدو- جميع القيم وحتى تاريخ اللغة ، إذ إنها مشكلة مكوّنة دائما :

1- من شيء متنافر يمكن تبديله بآخر ينبغي تحديد قيمته .

2- ومن أشياء متماثلة يمكن مقارنتها بشيء تمتد قيمته إلى موضوع المشكلة .

إن هذين العاملين ضروريان لخلق قيمة ما ، وهكذا فلتحديد قطعة نقود من فئة الخمسة فرنكات يجب معرفة :

- أنه يمكن تبديلها بكمية معينة من شيء آخر كالخبز مثلا.

- أنه يمكن مقارنتها بقيمة مماثلة لها في النظام ذاته ، كقطعة فرنك واحدة ومع قطعة نقود من نظام نقدي آخر "دولار" واحد مثلا ، وكذلك فإنه يمكن تبديل الكلمة بشيء مغاير كفكرة ما ، وفضلا عن ذلك ، يمكن تشبيه الكلمة بشيء من طبيعة واحدة "كلمة أخرى مثلا" ، إن قيمة هذه الكلمة ليست ثابتة ولا محددة ، وما دمنا نكتفي بالملاحظة فإنه بوسعنا تبديلها بهذا التصور أو بذاك أي أن لها هذه الدلالة أو تلك ، كما ينبغي مقارنتها بقيم مماثلة أي بالكلمات الأخرى التي تقابلها" (15).

وعلى ضوء هذه الإشارة القديمة من سوسور للقيمة الألسنية ، فلنا أن

15- محاضرات في الألسنية العامة ص : 35.

نتجاوز السؤال المطروح في حالة ما إذا كان القارئ ينطلق من الدال إلى المدلول وهو يتناول إنتاجا لقراءته أم العكس إلى سؤال آخر وهو : هل القارئ يقرأ بقراءته أم بقراءة غيره؟ هل يوظف لغته وثقافته وايديولوجيته فيما يقرأ أم يكتفي عفوا أو يعمد قصدا إلى قراءة الكاتب ؟ إذا أخذنا هذا التساؤل بعين الاعتبار فمعنى هذا أن القارئ أو بعض القراء الموظف للغته ينطلق من نفسه إلى النص ، وغالبا ما يزحزح الدال والمدلول اللذين ينظر إليهما في مثل هذه الحالة على أنهما شكلان منحطان مبدلا إياهما بدال آخر أو أكثر لمدلول واحد وفق السياق اللغوي المؤلف سلفا ، وإذا ما قرأ بقراءة غيره فإنه هنا يعتمد أسلوب الكاتب أو القراءة الثابتة دالا ومدلولا معا ، وهو هنا ينطلق من النص إلى نفسه ،ويغلب على القراءة الأولى طابع التوصيل والتشقيف وإظهار العضلات المعارفية ، بينما يغلب على الثانية طابع الوصول والتحليل وفق منهج لساني محدد.

وفي جميع الحالات ، فإن القارئ مثله مثل الكاتب باعتبار كليهما متلقيا قبل أي شيئ ، لا يستطيع أن يتجرد من السياق الثقافي العام الذي يحيط به ويهيمن عليه بشكل متباين تبعا للعلامات الثقافية التي اعتاد التعامل معها بنسبة أكثر أو بوقت أطول ، وتبعا للمكوّنات التي عجنته وطزجته على هذا النحو دون النحو الآخر ، ووفقا للانعكاسات والرؤى والصور الخارجية التي يتفاعل بها أو معها بأبعاد أكثر عمقا وغورا .

ومن السابق لأوانه أن نجرؤ على الادعاء بأن هذه السياقات مثل الثقافة والتاريخ والاجتماع والعادات والتقاليد، ... والتي يتناص معها القارئ والكاتب كلاهما ، هي على مستوى واحد من التعارض أو التآلف مع متلقيها ، فهؤلاء يتفاوتون فيها ومعها قربا وبعدا، تورطا وتخلصا ، تأثرا قويا أو ضئيلا ، وفي ضوء علاقة المتلقين بهذه الأوصاف المرتبطة بسياقات سابقة يتناصّون معها إجباريا يكون المدار الحقيقي للحديث عن أصالة هذا المبدع أو ذاك.

ذلك أن المبدع اللاحق يعيش نفس الدوال التي عاشها قبله صنوه السابق على مستوى لغة واحدة يسخرها للتواصل مع غيره من المرسل إليهم ، كما أن

نفس المبدع اللاحق محتوم عليه مسبقا بالتعامل مع نفس المداليل التي تعامل بها من تقدمه في نفس المجال ، بل التعامل مع المداليل بين السابق واللاحق أخطر منه في الدوال، لأنه إذا كانت هذه الأخيرة عبارة عن وحدات صوتية أو فونيمات غير دالّة خاصة بكل مجموعة متكلمة أصلية على حدة

وهي محدودة ومعروفة ، فإن المداليل باعتبارها وحدات دالة ؛ من جهة غير محدودة ، ومعرفتها ليس بالأمر الهين دائما ، ومن جهة أخرى هي عالمية وليست ملكا لمجموعة لسانية دون مجموعة لسانية أخرى .

هذه السمات العجيبة التي تتميز بها كل لغة إنسانية في كليّتها (المداليل) المشتركة بين المتكلمين هنا وهناك ، وفي خصوصيتها (الدوال) ، لا تسمح بعالمية الإبداع وحسب ، بل هي التي تتيح للسياقات والعلامات الثقافية أن تتناصّ بين الأجيال والعصور في كل زمان ومكان، دون الاعتراف بأي حاجز محلي أو قومي أو التردد أمام أي انطباع ذاتي أو فضاء محاط بهالة من الضبابيات المثالية أو الوهمية التي غالبا ما نجد الثقافات المحلية تناضل دونها دون جدوى .

وليس معنى هذا أننا نستسلم لكل المداليل التي تشوهنا وتمسخنا ، ولكننا نعتمد على ما هو أخص بنا ، والمتجلي في دوالنا بدل الاعتماد على ما هو أعم والمتبلور في مداليلنا المشتركة مع غيرنا ، وهذا لا يعني في مفهومنا أن أصالتنا الإبداعية يجب أن تكون متمظهرة في دوالنا دون مداليلنا ، ولكن القصد من هذا أننا في دوالنا الثقافية نشعر بطمأنينة وأريحية أكثر منا في مداليلنا ، مع اعترافنا بأن بعض المداليل قد يتحول ليصبح هو نفسه أمارة ثقافية أي دالا لأمة من الأمم ، وفي فترة من فتراتها ، ولدى جيل من أجيالها .

مهنة الصحافة وشروط الصحفي في نظر الشيخ الطيب العقبي

الأستاذ كمال عجالي
قسم اللغة العربية وآدابها - جامعة باتنة

علاقة الطيب العقبي بمهنة الصحافة :

ترجع علاقة الطيب العقبي بالصحافة إلى عهد مبكر من حياته أثناء وجوده في الحجاز خلال السنوات الأولى من هذا القرن ، حيث يقول في ترجمته : (وماكدت أدرك معنى الحياة وأتناول الكتابة في الصحف السيارة (*) وانظم الشعر وأتمكن من فهم فن الأدب الذي كان سمير طبعي وضمير جمعي حتي فاجأتنا حوادث الدهر ، ونوائب الحدثان. وجلها كان على إثر وبسبب الحرب العالمية التي شتتت الشمل وفرقت الجمع....) (1) .

ثم يذكر العقبى أن بعض كتاباته في الصحف سببت له مشاكل وعرضته إلى محن ، إذ قال : (تناولت الكتابة في الصحف الشرقية قبل الحرب العمومية أمدا غير طويل فعدني بعض رجال تركيا الفتاة (**) من جملة السياسين . وأخرجوني في جملة أنصار النهضة العربية مبعدا من المدينة المنورة على إثر قيام الشريف حسين بن علي(***) في وجوههم بعد الحرب إلى المنفى فى أرضهم (الروم إيلي) أولا (فالأناضول ثانيا.)(2).

وبعد العودة من النفي في بلاد الترك عقب الحرب الأولى ، قصد مكة حيث بلاط الشريف حسين . قال (وماوصلت أناإلى مكة المكرمة حتى لقينا من لدن جلالة - الملك حسين - كل ماهو أهله من الإكرام والإجلال ،وهناك

(*) لم نعثر حتى الآن ولم نعرف ماهي الصحف التي كان قد نشر فيها ولا ماهي الموضوعات التي كان يكتب فيها .

1- محمد الهادي السنوسي ، شعراء الجزائر في العصر الحاضر ، جـ1 ، المطبعة التونسية ط1 -،ص : 127.

(**) تركيا الفتاة ، جمعية كانت تضم الضباط المتنورين في الجيش التركي قامت هي وجمعية الإتحاد والترقي بانقلاب على الخلافة العثمانية سنة 1908 .

(***) الحسين بن علي (1958 - 1931). شريف . مكة. ملك الحجاز (1916 - 1924) خلفه ابن السعود . أنظر المنجد في الأعلام ، دار المشرق ، بيروت لبنان ، ط2 (د ت) ص 191.

2- محمد الهادي السنوسي ، شعراء الجزائر في العصر الحاضر ، جـ 1، ص 128.

عينت مديرا لجريدة (القبلة)(****)(والمطبعة الأميرية) (*****) يجري على من سير إنعامه وإكرامه مالا أستطيع مجازاته عنه بطويل الشكر وعريضه.)(3) .   وحين عاد إلى الجزائر في مارس 1920 م ، مكث سنوات لا يتعاطى الكتابة بسبب مشاغل ومشاكل شخصية ، وإن كان نشاطه الإصلاحي قد بدأ منذ عاد من سفره . وفي جريدة المنتقد بدأ يظهراسمه بكتاباته معاضدا ومساندا لصاحبها الشيخ عبد الحميد بن باديس .

كما عاضد صاحب جريدة صدى الصحراء ، السيد أحمد بن العابد العقبي(4) وقدم له نصائحه وإرشاداته وقرض جريدته بمقال: (فكرة حرة أو شبه تقريض لجريدة صدى الصحراء)(5).ثم بعدها بدأ يعرف اسمه عند القراء في المنتقد والشهاب والبرق وجريدته الإصلاح التي أسسها ببسكرة في 8 سبتمبر 1927 (6)، ولاقى في سبيلها العنت (7).

أما حين انتقل الى الجزائر العاصمة ملتحقا بنادي الترقي في جانفي 1930 ، وبعد أن تأسست جمعية العلماء وأنشأت صحيفتها السنة فقد ترأس العقبي ومحمد سعيد الزاهري إدارة تحريرها(8) ،ثم الشريعة (9)

(****) جريدة القبلة ، صدرت القبلة في 15 أوت 1916. تولى رئاسة تحريرها الأديب السوري محب الدين الخطيب ، ثم الطيب العقبي كما ذكر في ترجمته ، لكننا لم نعثر له فيها على أثر واحد .

(*****) المطبعة الأميرية ، تابعة لدولة الشريف حسين وهي بمثابة المطبعة الرسمية للدولة .

3- محمد الهادي السنوسي ، شعراء الجزائر في العصر الحاضر ، جـ 1 ، ص 128،

4- أنظر ترجمته في ، عادل نويهض منجد أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر ، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر ، بيروت لبنان . ط2/ 1980 م، ص 238.

5- أنظر الطيب العقبي ، فكرة حرة أو شبه تقريض لجريدة صدى الصحراء) ، جريدة صدى الصحراء ، ع 03 بتاريخ 7-12-1925.

6- أنظر محمد ناصر ، الصحف العربية الجزائرية من 1847 إلى 1939 ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1980 . ص 85 وما بعها .

7- أنظر المرجع السابق ، ص 91

8- أنظر المرجع السابق نفسه ، ص 130.

9- أنظر المرجع السابق نفسه ، ص 150

والسراط (10)وبعدها البصائر التي توقف عن إدارة ورئاسة تحرير ها منذ العدد 83 (11). وقبيل الحرب العالمية الثانية، أعاد العقبي بعث جريدته الإصلاح ثانية في الجزائربتاريخ 28/12/ 1939 بعد أن كانت قد توقفت عقب صدور 14 عددا .

وقد واصل العقبي تحرير ورعاية جريدة الاصلاح أثناء فترة الحرب العالمية الثانية إلى أن توقفت تماما في /3 /30/ 1948 بعد أن صدر منها 73 عددا. (12)

دور الصحافة في المجتمع :

يرى العقبي أن للصحافة دورا مهما في بناء الأفراد والمجتمعات لما تقوم به من توجيه نحو هدف مرسوم ، لذلك يقول : (الصحافة مهنة شريفة وصناعة تعالى قدرها وعز شأنها عن أن يقوم بها سوقه الناس أو عوام الأمم وبسطاء الشعوب...بل لا يقوم بها إلا رجال هم علماء أكفاء لا أقول علماء فحسب لما هو مفهوم عند أهل المعرفة وأرباب هذه الصناعة من لفظ صحافي.)(13).

ولأهمية هذه الوسيلة وخطورتها في حياة الأمم ، يقول: (الصحافة لها منافع جمة وفوائد كبرى ولكن عند الأمم التي تحسن استعمالها وتعرف كيف تسير بها . ورجال الصحافة في كل الأمم هم قادة الأفكار اليوم وهم في الحقيقة الذين بيدهم -بعد إرادة الله- حركات الشعوب وسكناتها وهم الذين يثيرون في العواطف كامنها ويعلنون للملإ ما تضمره نفوسهم وتنطوي عليه ضمائرهم فلا تلبث الأمة أن تنقاد لهم وتأخذ بأقوالهم وتستجيب لندائهم فكم حرب أثاروا وكم نار حرب أطفأوا وكم أفسدوا وكم أرضوا وكم أغضبوا وكم

10- أنظر المرجع السابق نفسه ، ص 181

11- أنظر المرجع السابق نفسه ، ص 190

12- أنظر المرجع السابق نفسه ، ص 91

13- الطيب العقبي ، (الصحافة ومن هم رجالها) البرق ع 02 بتاريخ 14 مارس 1927

أورتقوا فتوقا ، وكم ، وكم ، وكم....)(14).

ورجال الصحافة في حقيقة الأمر ليسوا أناسا عاديين مثل بقية العامة ، وإنما لهم مكانتهم المرموقة ودرجتهم العالية في السلم الإجتماعي : (فهم إذا رجال الإدارة العالمية والسياسية العمومية ولن يستطيع أن يكون كذلك كل أحد...وهيهات هيهات أن يتسّى للسوقة ما يتسنى للملك . ولو كان أمر السياسة والإدارة مما يقوى عليه كل فرد لما تم للناس من هذا القبيل شيئ ولما كان في هذا العالم رؤساء وملوك وأمراءهم المرجع في المهمات والملجأ عند المدلهمات . ولما كان لعلم العالم وفضل الفاضل من كبير فائذة حيث يقوم غيره بعمله ويتأتي له أن يأتي بما يمكن أن يجيئ هو به)(15).

وينعى العقبي على المتطفلين على هذه المهنة لأنها مهنة لها حرمتها وقدسيتها ينبغي ألا يطأ حرمها إلا من هو أهل لذلك . ومن ثم غدا يقول : (فقد خلق الله للصحافة وإدارتها رجالا هم وحدهم أهلها والقادرون عليها ومقامهم في الهيئة الاجتماعية معلوم)(16). كل ذلك لأن التخصص في الحياة ومناهجها المختلفة يقتضي أن يتفرغ لكل مهنة رجالها . يقول : (و خلق الله للأحكام وإدارة الشؤون السياسية أناسا خصهم للملك وجعلهم رؤساء الأمم وقادتها وخلق رجالا للقضاء ورجالا للتدريس ونشر العلم ،ورجالا للحروب والحركات العسكرية ورجالا للأكل والشرب والنوم على وطيئ الفراش وممهد الحشايا وآخرين للخلوة وملازمة الشيخ في الزوايا)(17).

وإذا ما تجرأ أحد ودخل معمعة هذه المهنة بدون سلاح فإن خطره وضرره على المجتمع كبير ، على الأمة أن تتصدى له ، درأ للفساد الذي يسببه لها . قال :

14- الطيب العقبي، (الصحافة ومن هم رجالها) البرق ع 03 بتاريخ 21 مارس 1927.

15-م .س.

16-م.س.

17-م .س.

(******) شطر بيت للشاعر كثير عزة:

هنيئا مرينا داء غير مخام   لعرة من أعراضنا ما استحلت

من قصيدته التائية التي مطلعها :

خليلي هذا ربع عزة فاعقلا   قلو صيكما ثم احللا حيث حلت

(إن رجال الصحافة هم خلاصة الرجال والصحافة هي المظهر لأفكار أولئك الأبطال -ومرتبة الصحافة مرتبة جليلة تقصر دونها أعناق الجهال فمن قام بواجبها وهو لها أهل فمرحى له مرحى . وهنيئا مريئا داء غير مخامر -ومن ترامى عليها وهو ليس بأهل فقد عرض بنفسه وشرف أمته إلى الإهانة ، ظلم نفسه والله من أقدم عليها وهو ليس بأهل ، وظلمت الأمة نفسها إذا هي لم تقابل صنيعه بالازدراء والهجران)(18).

ويحذر صاحبنا المغامرين بالكتابة في الصحف وهم يعلمون أنهم قاصرون ، لأن كتاباتهم تصل إلى الغير فيحكم عليها أحكاما تمس بشرف وأقدار شعبهم . قال : (فليترك الأغبياء هذه المهنة لأهلها وليتباعدواعن ميدان الكمال وصناعة حملة الأقلام لمن هم بها جديرون ، وليرتدع المتفيهقون الثرثارون عن تدنيس شرف الصحافة والعلم والحط من كرامة الأمة الجزائرية من سائر أمم العالم ، وليعلموا أن الصحافة تجوب البلاد طولا وعرضا وأن مقالاتهم ستعرض على رجال وكبراء العالم وأنهم بسخافاتهم وما يسطرونه من ترهاتهم يهينون هذه الأمة المسكينة ويسيئون سمعتها في الخارج فيضرونها من حيث زعموا نفعها)(19).

ويحذر العقبي رجال المهنة من المندسين الذين لا يقبلون تعلم المهنة من أصولها ويأخذونها من أفواه أساتذتها المبرزين ، بحجة أنهم يعرفون كل شيء وأنهم ليسوا في حاجة إلى تعلم ، ومن ثم يملأون الصحف بالترهات التي لا فائدة منها للفرد ولا للجماعة ، ويحبون أن يحمدوا على تلك السخافات التي يعدونها صحافة وهي ليست منها في قليل ولا في كثير. قال :(وقد رأينا البعض من هؤلاء السادة الذين يملأون فضاء العالم ضجيجا بتلك الترهات لا يروق لهم إلا إطراءاتهم بأكثر من اللازم وتقديس آرائهم كيفما كانت. ومن حاول نقد كلامهم نقدا صحيحا أو أراد إرشادهم إلى نافع . قامت قيامتهم عليه

18-م . س.

19-م. س.

وناصبوه العداء . فهل هؤلاء هم وحدهم الصحافيون في بلادنا وصحائفهم وحدها هي الصحافة)(20)، ومن ثم وجب على رجال المهنة الحقيقيين ألا يتركوا المجال للجهال يرتعون فيه ويخبطون فيه خبط عشواء : (وأنتم يا رجال الصحافة أنصح لكم أن تطهروا صحائفكم عن جراثيم هذه الأمراض القاتلة فإنها هي داعية السقوط وكونوا على حذر من نشر ما لا فائدة في نشره. واسلكوا مسلك الانتقاد والانتقاء -رضي من رضي وسخط من سخط- وتجافوابصحافتكم عن خطة التهور والتهتر حتى يمكن لكم أن تسيروا في هذا الطريق آمنين) (21).

ويشن حربا على الأدعياء من رجال الصحافة الذين اتخذوها وسيلة للغنى وطريقة للشهرة أو أداة للتملق والتقرب من أصحاب الثروات ، لا لخدمة المجتمعات ومشاكل الشعوب وقضايا الشرائح والفئات . فقال : (إلى اليوم وفي عصر النور هذا لا تزال في العالم جرائد يتخذها أربابها أداة عطف لقلوب الأغنياء ويجعلونها مرآة تزلف لأرباب المناصب العالية وأصحاب الجاه والنفوذ فتراهم يمدحون ويطرون ولعلهم يتجاوزون في أمداحهم وصف المخلوق .

وربما مدحوا من لا يستحق غير الذم وذموا أهل الكمال والفضل ومن لا يستحقون غير المدح في نظر العقلاء . فلا ذنب جنوه سوى أن قصر بهم الدهر عن مجاراة الأغنياء في ثرواتهم وأناخ عليهم الفقر بكلكله الثقيل فعاداهم سادتهم الأغنياء لهذا السبب وكانت هذه الجرائد تابعة لهم ومسيرة لإعصار أهوائهم كيفما سار وأنّى سار بهم .

وأصحاب هذه الجرائد هم الذين اتخذوها مهنة تمعش وباب ارتزاق واسع لا يهمهم من ودوام الظهور...فبعدا لهؤلاء بعدا وسحقا لصحفهم سحقا) (22) .

كما يدعو العقبي إلى الاهتمام بالشكل بعد أن دعا إلى الاهتمام بالمضمون ، فقال : (وليس معنى رقي الصحافة في نظرنا هوصقالة ورقها واتساع مساحتها في شكلها الطولي والعرضي . كلا بل معنى رقيها عندنا يظهر في

20-م.س.

21-م.س.

22-م.س.

مبدئها والغاية التي تعمل لها بشرط أن تكون تعبر عن شعورها في ذلك كله بعبارات صحيحة وأساليب لا تخرج عن قانون العربية الصحيح ذلك الرقي الذي نعنيه وله وحده مفعوله في نفوسنا...)(23).

فالرجل يدعو إلى أن تكون الصحافة ذات مبدإ واضح صريح تعمل على تحقيقه بثبات وثقة في أسلوب عربي واضح مبين (وتلك هي الصحافة التي إذا سطرت لها برنامجا تبقى محافظة عليه... ومتى قالت قولا وقفت عنده ولا تتجاوزه إلى غيره فترد على نفسها بنفسها وتمحو بيسراها ما خطته يمناها...)(24).

وظيفة الصحافة :

يميل العقبي إلى صحافة الرأي التي تعمل على تجسيد مبدإ أو تحقيق فكرة بعيدا عن تهريج الأخبار المثيرة وتتبع الحديث عن الحوادث التي لا تزيد الأمة إلا لهوا وهدرا للوقت . لأن مهمة الجريدة البناء وتكوين شخصية الأمة بكل جوانبها المختلفة . لذلك نجده يحدد في دقة قيمة الصحافة ومكانتها عند الأمم حين يقول : (فإن الجرائد في الأعصر الأخيرة هي مبدأ نهضة الشعوب والعامل القوي في رقيها والحبل المتين في اتصال أفرادها والسبب الأول في تقدمها . والصحافة هي المدرس السيار والواعظ البليغ وهي الخطيب المصقع و النذير العريان لذوي الكسل والبطالة والبصير الوحيد لرائد الإنتجاع وطالب الانتفاع . وهي سلاح الضعيف ضد القوي ونصرة من لا ناصر له . والصحافة إذا قامت بواجبها هي التي تأخذ الحق وتعطيه وترمي الغرض فلا تخطيه . وهي المحامي القدير عن كل قضية حق وعدل والحكم الذي يقدسه ذوو النفوس

23- الطيب العقبي ، (الصحافة ،من هم رجالها) ، البرق ع 05 بتاريخ 4-40-1927.

24-م.س.

الشريفة وتقاد إليه . ولا يقدر قدرها إلاّ الأمم التي قسم الله لها حظا وافرا في هذه الحياة وضربت بسهم مع الساعين لرقيهم في أعلى الدرجات . يعترف بمكانها ومكانتها أرباب الضمائر الحية وأهل الأذواق السليمة والمدارك الصحيحة ولن يضيرها إعراض بعض الأغنياء وقدح -أعشار أنصاف لفقهاء-...)

عاب الكلام أناس لاخلاق لهم وما عليه إذا عابوه من ضرر
ما ضر شمس الضحى في الأفق طالعة أن لا يرى ضوءها من ليس ذا بصر (25)

ولتعدد وظائف الصحافة وخطورة المسؤولية التي هي على رجالها ، نبه الرجل إلى بعض تلك المخاطر التي ربما ستحدث بسبب الإنحراف عن جادة الصواب بما تمليه الأهواء الشخصية والأغراض الفردية ، فقال : (نعم للصحافة واجب تتوخاه وتبتغيه ومحور حق لها أن لا تدور إلا عليه . فواجبها أن تسير بصدق وإخلاص تتجافى عن مواقع التهم وتنهج منهج أهل الشرف والهمم ، وشرطها الأساسي الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ومجانبة الأطماع ، ومحاربة أهل الأهواء والإبتداع وأن يكون همها السير في طريق الإصلاح لا العمل على كسب الدراهم واجتلاب الفلس بأي طريقة كانت والتكالب على ذلك ولو أساء إلى سمعتها ودنس بين الناس عرض القائم بها . فإن هنالك جرائد في كل لغة وعند كل أمة يصح أن تعبر عنها بأنها كشكول شحاذ يجمع بها اللقمة واللقمتين من كل أحد يقف متسولا بها على باب كل أحد فنراها بهذه الغاية تسارع إلى نشر أسماء كل من ولد أو مات أو نكح أ توظف أو حل أو ارتحل أو، أو، أو، كيف ما كان في أي مكان وجد)(26).

فالعقبي يرى للصحافة وظائف عدة وواجبات جمة ومسؤولية كبيرة لا يمكن الإستهانة بها أو التلاعب بها ، لأنها تتعلق بمصير الأمة ومستقبلها ، والصحافي هو المسؤول الأول في هذه المعادلة . ومن ثم غدا العقبي يعدد

25- الطيب العقبي ، (جريدة المنتقد في نظر الكتاب) ، المنتقد ع 05 بتاريخ 30-07-1925.

26-م.س.

(*******) هو بيت لأوس بن حجر ، أنظر الميداني (مجمع الأمثال) الجزء 1، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت لبنان. 1985 ، ص 47.

أوصاف الصحفي الحق وشروط نجاحه .

شروط الصحفي :

لقد ذهب العقبي في تحديد شروط الصحفي وذكر صفاته إلى أبعاد عميقة . فقال :

(...إنه عالم سياسي ، بصير بالأمور ، له معرفة تامة ووقوف على ماضي التاريخ وحاضره، ذو نظر سديد وفكر ثاقب ، يريه دكاؤه وما اتصف به من الحذق وتوقد الفطنة -المستقبل فيبصره من وراء حجاب حتى لا تكاد تخطئ له فراسة إذا نظر ولا يضيع له حدس وتخمين إذا تكهن أو كتب. الألمعي الذي يظن بك الظن (أم) -هكذا- كان قد رأى وقد سمعا (27)

بالإضافة إلى تلك الشروط التي تجعل من رجل الصحافة متميزا عن غيره لحساسيته المهنية التي ينتسب إليها ، قال أيضا : (والصحافي هو الذي يبني نتائجه على مقدمات العلم الصحيح ويخوض على فلك فكره المشحون عباب السياسة. فإذا كتب فعن رؤية وعلم، وإذا تكلم تكلم بحقيقة وفهم ، يأخذ الحيطة لكل نازل ويعد العدة لكل طارئ ونازل.

جرب وجرب عرك الأمور وحلب الدهر شريطه ، حنكته التجارب وثقفته العبر ، عرف الأيام وعرفته الليالي فهو لكبير الأمور لا يهتز وبصغيرها لا يبالي...وبقدر ما تتسع دائرة هذه القيود كلها فيه تتسع مداركه وتزداد درجته رفعة وعلو فينال من الكمال قصبا ويزداد في هذه الصناعة رقيا ، ويصبح بهذا الإعتبار رجل صحافة ورجل عمل يمكنه أن ينفع نفسه وينفع أمته)(28).

مما سبق يتضح لنا أن الرجل قد حدد بثقة وعمق (ما يجب أن يكون عليه الصحفي الناجح ، وما يجب أن تبنى عليه الجريدة الوطنية ، ويرسم للصحفي حدوده النفسية والخلقية والعقلية من علم بالسياسة ، وتبصر بالأمور ، ووقوف

27- الطيب العقبي ، (الصحافة ومن هم رجالها). البرق ع 02 بتاريخ 14 مارس 1927.

28-م.س.

على التاريخ ، وسداد في الرأي وقوة في الذكاء وبعد في الرؤية)(29) .

إنها شروط وخصائص لا يمكن في تصوري أن يدركها وحدها إلا من أوتي علما و دراية بهذه المهنة ، وربما لا تتوفر إلا عند من هو متخصص في مجال الصحافة والإعلام .

ولم تكن تلك الشروط والأوصاف في الصحفي الحق فحسب ، بل يقول أيضا : (ويلزمه زيادة على ذلك اتصافه بالجسارة والجرأة الأدبية ، ولا بد له من المخاطرة والإقدام على تضحيات كثيرة .

ومع هذا كله إذا لم يكن رائده الإخلاص في العمل وسلامة الطوية وصحة لغرض هي التي تحدو به إلى هذا الميدان فلا فائدة من وجوده...)(30).

ويسترفد العقبي كل من أحس في نفسه القدرة على خوض معركة الصحافة فلا يبخل على الأمة بقدراته لأنه واجب عليه وخاصة إذا كانت الأمة في أمس الحاجة إلى خدماته . قال : (فمن آنس من نفسه بعد توفر مثل هذه الشروط ، المقدرة على التحرير ومعرفة أساليب الكتابة وعلم من أين تطرق أبواب البلاغة ورأى نفسه بطلا في حومة الإصداع بالحق وعدم المواربة فليكشف لنا عن قرنه وليبرز إلى عالم الصحافة ويدخل في معترك الكتابة والسياسة فإن الأمة في شديد الحاجة إليه وليقم بعمل الصحافة على هذا لشرط...)(31).

كما يحذر من يتعاطى هذه المهنة من الانزلاق والاغترار بالألقاب البراقة التي توزع مجانا من المتملقين . تلك : (الألقاب التي يحبها كثير من كتاب الوقت ولا تبخل بعض الجرائد بإعطائها لمستحق وغير مستحق من هؤلاء الكتاب ورجال اليوم ، تروق هذه الألقاب بضخماتها لهؤلاء السادة وإن لم يكونوا أهلا لها ولا علموا على أن يكونوا من الذين يصح اتصافهم بها . والحال

29-د/ محمد ناصر (المقالة الصحفية نشأتها وتطورها أعلامها) 1903-1931. ج2 (ش و ن ت) الجزائر 1978. ص 66.

30- الطيب العقبي (الصحافة ومن هم رجالها). البرق 02 بتاريخ 14 مارس 1927.

31-م.س.

أن أكثرهم متطفل على هذه المهنة ، يحاول أن يحشر نفسه في زمرة الكتاب والمحررين وهم عنه لاهون . وكم جاهل مغرر سولت له نفسه التهافت على هذه الصناعة فالتقط فتات موائد أهلها الكرام وساعده على نشر ثرثرة من القول وهراء من كلام بعض الصحافة الساقطة فحسب أنه يحسن صنعا ويبرم أمرا...)(32).

وخلاصة القول التي يمكن أن نستنتجها من تصور العقبي لهذه المهنة ، أنه تصور عميق وواضح ، كشف عن رؤية جادة وفكر متين ، سواء لدور الصحافة أو وظيفتها ، يكاد يكون نفس التصور عند المعاصرين (33). وكذلك الشروط والصفات التي يجب أن تتوفر في رجل المهنة (34) ،التي أصبحت تعرف لدورها وأهميتها وخطورتها في تكوين الرأي العام وتوجيهه بالسلطة الرابعة إلى جانب السلطة التنفيدية والتشريعية والقضائية .

وهو بنظرته تلك ، أبان عن رجل مهنة خبير بخباياها عارف بمزاياها ، عبرعن تجربة وخبرة وممارسة دامت سنين عديدة (35). فرحمة الله عليه.

32- م. س.

33- أنظر ، د/ فريد محمود عزت ، دراسات في فن التحرير الصحفي في ضوء معالم قرآنية ، دار الشروق للنشر والتوزيع - جدة - المملكة العربية السعودية . ط1 ، 1404 هـ-1984م. ص 409.

34- المرجع السابق ، ص 435.

35- أنظر ، أحمد الغوالمي ، (من أعلام الجزائر ، الطيب العقبي كاتبا وشاعرا وصحفيا) ، جريدة النصر ع 636 س2 ، الثلاثاء 17 جويلية 1973.

التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر (1962-1990)

د: عبد الملك مرتاض
جامعة وهران -الجزائر-

لقد أصبح من المألوف المتداول بين الدارسين الذين دفعوا إلى البحث في الأدب الجزائري ؛ في فترة عهد الاستقلال في الجزائر ؛ أن السنوات الثمانيَ ، أو العشرَ ، التي عقبت الإعلان عن هذا الاستقلال : شيئ كثير من العقم فلم تُثمر شيئا من الأدب ذا بال .

فأما الشعراء الذين كانوا يعيشون على عهد ثورة التحرير (1954 - 1962) أمثال أبي القاسم سعد الله ، وعبد الله شريط الذي هو أيضا كان نشر ديوان شعر ، يعد بيضة الديك لديه ، بعنوان : الرماد ، ومحمد الصالح باوية : فقد تقطعت بهم الأسباب ، وتغيرت في وجوههم الأطوار ؛ فأصبح أبو القاسم سعد الله أستاذا في الجامعة قصاراه البحث في التاريخ وشؤون الثقافة والعلم قبل شيء ؛ مثله مثل عبد الله شريط الذي شغل بالفلسفة وعلم الاجتماع في الجامعة أيضا ؛ فطلّق الشعر إلى الأبد. على حين أن محمدا الصالح باوية اشتغل بطب جراحة العظام في المستشفى ولم يكتب إلا ثلاث قصائد طوال عهد الاستقلال ؛ حيث ظل ديوانه : أغنيات نضالية ، هو أيضا ، بيضة الديك في حياته الشعرية فلم يعد يقول بيتا واحدا إلا ما كان من أمر القصائد الثلاث...

وأما الذين زامنوا المراحل الثلاث : مرحلة ما قبل الاستقلال (1920 - 1954) ، ومرحلة ثورة التحرير ، ثم أتيح لهم أن يعايشوا مرحلة عهد الاستقلال أمثال محمد العيد ، وأحمد سحنون ، وسوائهما فيبدو أنهم أصيبوا بشيء من البهر لعظمة الحدث فلم يعودوا يتغنون بالشعر كما كانوا من قبل يتغنون ؛ وكأنهم أحسوا في أعماق أنفسهم أنه لم يعد لديهم ما يقولونه بعد أن تحققت القضية التي كانوا يناضلون من أجلها ؛ وهي حرية الشعب الجزائري...

ومنهم من كان يقول الشعر الحر ، على عهد ثورة التحرير ، مثل أحمد الغوالمي الذي كان ينازع أبا القاسم سعد الله ريادة الشعر الجديد حتى إذا جاء عليه عهد الاستقلال كتب مقالة غريبة نشرت في حلقتين اثنتين بعنوان : رشحات على الشعر الحافي ، الخالي من الأوزان والقوافي تنكر فيها للشعر الحر ، وسخر سخرية شديدة ممن يكتبونه (1).

1. أحمد الغوالمي ، جريدة النصر ، قسنطينة ، في 25 أبريل 1973 .

ومنهم من سكت بصورة نهائية ، أو شبه نهائية ، وانقطع عن كل نشاط شعري مثل محمد العيد الذي لا نعرف أنه أسمع صوته في عهد الاستقلال إلا بمناسبة وفاة الأديب محمد البشير الإبراهيمي سنة خمس وستين وتسعمائة وألف حيث رثاه بقصيدة أذيعت في إذاعة الجزائر بصوته . ويضاف إلى محمد العيد ، أحمد سحنون الذي آثر الاعتزال متنسكا متورعا .

والحقّ أننا كثيرا ما نتساءل عن سرّ هذا الوضع الذي نطلق عليه نحن لفظ السكات الذي أصاب الشعراء الجزائريين فلا نكاد نلفي له علة شافية ، ولا إجابة مقنعة ؛ غير ما نردد نحن أيضا من أنه الانبهار . ذلك بأن كل أولئك الأدباء عاصروا الثورة الجزائرية لحظة لحظة ، وعايشوها دقيقة دقيقة ؛ سواء كانوا يعيشون بداخل الوطن مثل محمد العيد ، وأحمد سحنون ؛ أم كانوا يعيشون بالأقطار العربية مثل مفدي زكرياء ، وأبي القاسم خمار ، ومحمد الصالح باوية...فلما تحقق الشيء الذي كان يبدو لهم مستحيلا ، وهو خروج الفرنسيين من الجزائر مقهورين مهزومين ، ورفعت الراية الوطنية : فتحت لهم أبواب الوظائف على مصاريعها ليسهموا في البناء الوطني ؛ ولينهضوا بما كان يجب عليهم النهوض به تلقاء الأجيال الصاعدة فاشتغلوا إما بالتدريس ، وإما في أجهزة الإعلام ، وإما في وظائف أخراة .

كما أفضى التحول المتسرع في النهج السياسي الجديد القائم على ما كان يسمى في الجزائر الاستراكية : إلى حيرة بعضهم ، وعدم تجاوبهم مع هذا النهج الجديد فصمتوا يتفرجون .

يضاف إلى كل ذلك أن أحدا لم يكن يعنيه ، من قريب جدا على الأقل ، نهوض الحركة الأدبية حيث إن المثقفين كان قصاراهم نشر اللغة العربية بين الناشئة ، إلى جانب آلاف المدرسين العرب الذين استجلبتهم الجزائر من مصر وسورية والكويت والعراق والأردن لتدريس العربية في المدارس الجزائرية في السنوات العشر الأولى ، على الأقل ، من عهد الاستقلال ومما أفضى إلى نكسة الحركة الأدبية بعامة ، والحركة الشعرية بخاصة أن المسؤولين السياسيين ، على ذلك العهد المبكر من عمر الاستقلال ، كأنهم لم يكونوا يعيرون الأدب ما كان له

أهلا من العناية والرعاية والاهتمام ؛ فكانت جهودهم منصبة على الزراعة والصناعة وبناء الاقتصاد ؛ بينما الثقافة ، فيما يبدو ، لم يكن أحد يرى أنها تسهم في بناء الإنسان ، وتنمي في نفسه روح الإحساس بالجمال ، وترقّي في ذهنه ملكة الذوق الرفيع فيرقى في تفكيره وسلوكه وإحساسه جميعا...

ويضاف إلى كل هذه العوامل المعرقلة لمسار الحركة الأدبية في لجزائر إبان العشر السنوات الأولى من عهد الاستقلال ، أن كثيرا من الشعراء والكتاب قتلهم الفرنسيون على عهد ثورة التحرير أمثال القاص الروائي أحمد رضا حوحو الذي اغتيل بقسنطينة سنة ست وخمسين ثم ألقي به ، مع شهداء آخرين ، في بئر بعيدة القعر ، والمفكر المصلح الشيخ العربي التبسي ، ومبارك جلواح الذي يعتقد أنه اغتيل بباريس وألقي في نهر السين حيث عثر من بعد على جثته ، وعبد الكريم بوشامة ، وعبد الكريم العقون ، ومحمد الأمين العمودي ...

وربما يكون وراء ذلك السكات انعدام التشجيع ، كما سلفت الإيماءة إلى بعض ذلك ، وهو الانعدام الذي واكب الحركة الأدبية بالجزائر حيث ظل الأدباء الجزائريون الذين يكتبون باللغة العربية محرومين من الرعاية ، على عكس زملائهم الكتاب بالفرنسية الذين احتضنهم الفرنسيون فمنحوهم الجوائز السنية أمثال محمد ديب ورشيد ميموني...

إن تشجيع الأديب في الجزائر هو آخر شيئ يفكر فيه الناس . فقل ما شئت ، إن شئت ، لمن شئت ؛ إذ لا أحد سيشاء ، لما تشاء ؛ فتموت مشيئة الرغبة ، في مشيئة الرفض ؛ ولا يكون من بعد ذلك إلا العدم واليأس ، وربما الصمت الأبدي...

يبقى أن نومىء ، أخيرا ، إلى أن فترة الاستقلال نفسها يمكن تقسيمها إلى ثلاث فترات : الثماني السنوات الأولى من عهد الاستقلال ، ثم الأعوام السبعين ، ثم الأعوام الثمانين من القرن العشرين . ذلك بأن كل فترة من هذه الفترات الثلاث تتميز بخصائص لا توجد في صنوتها حيث تعرف

الأولى بالضحالة الإبداعية ، والرداءة الفنية ؛ من حيث تعرف الثانية بالتطلع إلى التجديد ، وبالإصرار على العطاء ، وبالرغبة الجامحة في التجويد ، وبالتعلق بتنويع الكتابة الشعرية وأنسنتها ؛ وإن ظل ذلك محدودا . بينما تستميز المرحلة الأخيرة بغزارة أكثر في الكتابة ، وجودة فنية أرقى ، وتعددية أشمل في الرؤية والتجريب ؛ وذلك على المستويين العمودي والحر جميعا .

1- المضامين المعالجة في القصيدة العربية في الجزائر على هذه الفترة :

كنا أومأنا إلى أن هذه الفترة الممتدة على مدى زهاء ثمان وعشرين سنة (بمراحلها الجزئية الثلاث) تتسم بوفور العطاء ، كما تستميز أيضا بالتنوع في هذا العطاء ؛ حيث إذا كانت المرحلة الشعرية الأولى في الجزائر (1920 - 1954) -وهي مرحلة الشعر الانبعاثي أو الاتباعي - كانت استمازت بالبكاء على الوضع الذي كان يومئذ راهنا ، وتجديف القدر الذي كان يومئذ متنكرا متعنتا ، والإنحاء باللوائم على صروف الحدثان ؛ ثم إذا كانت المرحلة الثانية (1954-1962) انبهرت بخطوب الثورة وحدها ؛ فوقفت كل عطائها الشعري عليها : تمجيدا لها وتخليدا ، وتغنيا بانتصاراتها وازدهاء ؛ فإن المرحلة الثالثة (1970-1990) تكاد تقطع الصلة بالمرحلة الأولى من الوجهتين الشكلية والمضمونية معا ؛ من حيث تظل على صلة بالمرحلة الثانية ولكن في صورة تشبه التماس الشرعية المضمونية منها : حيث إنها مرحلة ثورة تحرير ؛ من حيث إن فترة كبيرة من المرحلة الثالثة كانت تعد لدى الجزائريين ثورة بناء ؛ فكان من المنتظر أن يتأثر الشعراء بهذه السيرة السياسية ، التي كانوا يرونها التزاما أو ضربا من الالتزام ؛ فاجتهدوا في أن يضمنوها أشعارهم طوال الفترتين الأوليين من المرحلة الثالثة .

وركحا على ذلك ، وبناء على النصوص الشعرية المنشورة بين الناس ؛ فإننا نلاحظ أن معظم المضامين الشعرية توزعت على محاور كبرى يمكن حصرها في بعض هذه ، دون أن ندعي لهذا الحصر الشمولية والإحاطة :

1ـ التغني بالثورة الجزائرية وتمجيد الشهداء ؛

2 - التغني بما كان يطلق عليه الثورة الزراعية ؛

3 - التغني بالمكتسبات والمبادئ الاشتراكية تكريسا للخطاب السياسي الذي كان سائدافي وسائل الإعلام الجزائرية ؛

4- التغني بالقضايا التحريرية في العالم [قضية فلسطين - جنوب إفريقيا - التمييز العنصري في أمريكا- الفيتنام...]؛

5 - مضامين ذاتية (الاغتراب - الإحساس بالإهمال...)؛

6 - تمجيد الفقراء والعمال (وقد ينضوي هذا المحور تحت المحور الثالث).

ونعرض الآن محتويات بعض الدواوين الشعرية التي ظهرت خلال هذه الفترة ليتأكد لنا بعض ذلك .

مضامين ديوان تضاريس لوجه باريسي (2).

* التمييز العنصري في أمريكا : "برقية عاجلة إلى حي هارلم" ؛
* تمجيد النضال النقابي لدى العمال : "شهادات للوطن الذي أعشقه"؛
* رثاء الرئيس الراحل هواري بومدين : "عندما يبدأ الانتهاء عظيما"؛
* تمجيد عبد الرحمن الخميسي : "مناشير مغناة لتروبادرو هذا الزمن

* تمجيد للفقراء وتجديف للأغنياء : "الولادة من أغاني التجارة" ؛
* تمجيد للعمال والفقراء أيضا : "السؤال المحظور"؛
* الاغتراب : "تضاريس لوجه باريسي"؛
* نعي على الطبقية في الجزائر : "أغاني صغيرة للمطر".

ونلاحظ من خلال المضامين التي تضمنتها قصائد هذا الديوان التي قيلت ، في معظمها ، أثناء الأعوام السبعين : أنها تكاد تنحصر في تيار مضمون واحد يمثل في تمجيد النزعة الاشتراكية بكل مبادئها المثالية الجميلة التي تمنّي الناس بالسعادة في المستقبل على أن يضحوا في الحاضر ؛ شأنها ، في الحقيقة ، شأن الرأسمالية التي تطلب إلى الناس ، هي أيضا ،

2. تضاريس لوجه باريسي ، ربيعة جلطي ، دار الكرمل ، دمشق ، 1981

التضحية والتقشف حاضرا ؛ لتحسين أوضاعهم التي قد لا تتحسن في المستقبل ...

والمفروض في الشاعر العظيم أنه يحمل رسالة جديدة ، أو يدافع عن رسالة عظيمة حقا ، أما أن أن يسقط الشاعر في شعاريات سياسية وإديولوجية صغيرة فذاك سلوك لا نرتضيه لمن يعنينا أمره...

ونعرّج على شاعر آخر قد يعد من أحسن من يمثل فترة الأعوام السبعين ؛ وهو أحمد حمدي ؛ لنقرأ ديوانه : "قائمة المغضوب عليهم" فنلفي شعره يجري في مضطرب قريب من ذلك الذي لاحظناه لدى ربيعة جلطي ؛ إذ ينهض على تمجيد جملة من المبادئ الاشتراكية أساسا ، يضاف إليها بعض القضايا الإنسانية . وكل ما في الأمر أن التناول لدى أحمد حمدي ربما يكون أرقى وأعمق. ولعل بعض هذه العنوانات أن ترسم لنا فكرة واضحة عن مضمون هذا الديوان :

* قصائد إلى بابلو نيرودا ؛
* العنقاء ؛
* يوم القيامة؛
* الشهيد الذي لم يمت؛
* ميدان الموت بيروت؛
* تفاسير عن الثورة العربية؛
* ديك الجن في المنفى؛
* كليوبترا / القمر؛
* موجز للأخبار في حجم المسألة.

ولكننا نجد شاعرا ثالثا ممن ينتمون إلى هذه الفترة يكاد يختلف عن كل الآخرين ؛ وهو حمري بحري الذي قصائده المنشورة في ديوانه الأول : «ما

---

3. نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1980

ذنب المسمار يا خشبة ؟ »(4)

تثبت أن هذا الشاعر يركض ، شكلا ومضمونا ، في غير المضطرب الذي تركض فيه ربيعة جلطي ، وزينب الأعوج ، وأحمد حمدي ، وعمر أزراج ، وعبد العالي رزاقي ...فكأنه صوت متميز . والذي يعنينا هنا هو المضمون الذي يستهوي حمري بحري في هذا الديوان الذي يليه ديوانه الآخر : "أجراس القرنفل" (5).

ولعل بعض عنوانات قصائد الديوان الأول ، مثلا ، تدل على انتماء هذا الشاعر إلى غير المدرسة التي ينتمي إليها الآخرون :

* ماذنب المسمار يا خشبة؟؛
* السنبلة الحامل ؛
* المرأة النهر ؛
* لماذا العصافير تنقر كفي ؟؛
* ضد الصمت؛
* حبيبتي تتعرى ؛
* مقطع الرقص والنشوة؛
* الحب بقلب جديد؛
* عيناك؛
* أغنية الزمن الآتي؛
* صلاة إلى قلبي؛
* أمي تنسج خيط النور؛
* سيزيف لم يمت؛
* هاهو يأتي مطرا...

فمضمون هذا الديوان يشاكله مضمون ديوان : "على مرفإ الأيام" لأحلام مستغانمي (6).

4. نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1981
5. نشر المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986
6. نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1972

وربما نجد مضامين أخراة تختلف عن هذه وتلك معا ؛ وقد يمثلها خصوصا مصطفى الغماري الذي يشكل بنفسه اتجاها شعريا قائما بنفسه في الجزائر . ذلك بأنه على الرغم من إصراره على كتابة القصيدة العمودية إلا أن حرارة عاطفته ، وصدق لهجته ، وإشراق لغته ، وتحكمه الجيد في أدواته الشعرية قد تغطي على تقليديته التي نشر بها قريبا من عشرة دواوين . ومن المضامين التي يعالجها الغماري بشيء من الاستمرار والإصرار دفاعه عن الإسلام ، والتعريب في الجزائر ، وعن قضايا تحررية وإنسانية أخراة.

وإذا كان الأخضر السائحي الكبير يستميز مسار شعره بتناول الموضوعات اليومية والوطنية التي تصلح للغناء إذ كتب كثيرا من الأناشيد الوطنية ، والأغاني ، والأوبريتات التي تغنّى إلى يومنا هذا في الجزائر ؛ فإن محمدا الأخضر عبد القادر السائحي الصغير ظل ينسج على مضامين المرحلة الثانية مع محاولة طرق موضوعات أخراة إنسانية ويومية وتحررية .

وهناك صوت آخر متميز ، ولا يمكن إغفال الإشارة إليه في هذا المجاز ؛ وهو مكثر نسبيا بالقياس إلى الشعراء الآخرين ما عدا السائحي الصغير ، ومصطفى الغماري ؛ إذ نشر زهاء سبعة دواوين ؛ وهذا الصوت هو سليمان جوادي الذي تناول موضوعات خفيفة ، وذاتية ، وعاطفية . وقد لُحّن كثير من قصائده ، هو أيضا في الجزائر ، فأمست معروفة لدى عامة الناس بفضل الغناء ...

وأما عز ميهوبي فإنه لم يبرز في الأعوام السبعين ، ولكن في الأعوام الثمانين ؛ ويميل في قول الشعر إلى تناول الموضوعات الوطنية ؛ ويشبه شعره شعر سليمان جوادي من حيث جمال العبارة ، وجودة النسج ، ونقاوة اللغة ، والتعويل على جمالية الإيقاع في أسر المتلقي.

ولو جئنا نذكر أسماء كل شعراء هذه المرحلة لطال الأمر ؛ ولكننا اجتهدنا في أن نذكر من هؤلاء طائفة نرجو أن يكون من ذكرنا منهم في مستوى التمثيل الشعري لهذه المرحلة.

2. قضايا فنية :

اصطنع الشعراء على هذا العهد أدوات فنية وتقنية جديدة في أشعارهم . ويمكن تقسيم شعر هذه الفترة إلى أربعة أقسام :

* القصيدة العمودية :

لقد ظل المخضرمون يكتبون هذا الشكل من الشعر خلال هذه الفترة الزمنية ، ومنهم محمد العيد آل خليفة ، ومفدي زكرياء الذي كتب خصوصا بعد "اللهب المقدس" : "إلياذة الجزائر"

وصالح خرفي ، ومحمد الأخضر السائحي ، وأحمد معاش وسواؤهم . ويضاف إلى هؤلاء المخضرمين (الذين كتبوا القصيدة العمودية على عهدي الثورة والاستقلال) أصوات جديدة ، كما سلفت الإشارة إلى بعض ذلك ، ظهرت في فترة الاستقلال ، ومن هؤلاء مصطفى الغماري الذي هو اليوم زعيم القصيدة العمودية بلا منازع في الجزائر ، وعبد الله حمادي (ويحاول الآن كتابه الشعر الجديد...)، ومحمد ناصر ، ومحمد بن رقطان ، وحسين زيدان، وربما عزالدين ميهوبي...

بيد أنه لا ينبغي لمتصور أن يتصور هذه القصيدة العمودية على النحو الذي كانت عليه صنوتها في المرحلة الأولى (المرحلة الانبعاثية) : حيث الإيقاعات في هذه أغنى ، واللغة أكثر شفافة ، وأثقل حمولة بالشعرية . كما ظهرت دلالات جديدة في اللغة الشعرية المستعملة ، ووظفت رموز لا عهد بها للقصيدة العمودية في مرحلتها الأولى . إن القصيدة العمودية في الجزائر ، في المرحلة الثالثة من التجربة الشعرية التي هي موضوع مقالتنا هذه ، اجتهدت في أن تطور مضامينها ؛ كما حاولت تطوير تشكيلها ونسيجها الشعري .

ونحن نقترح أن يخصص لها بحث مستقل يكشف عن كل خصائصها ، وما يمكن أن يكون اعتوَرها من تطور بالقياس إلى ما مضى من الشعر في الجزائر ؛ ثم بالقياس إلى القصيدة العمودية في المغرب العربي ، والوطن العربي بعامة .

* القصيدة البين - بين :

إن التحول الذي عرفته المرحلة الثانية (1954-1962) ، والذي افترعه أحمد الغوالمي ، وأبو القاسم سعد الله ؛ ثم طوره أبو القاسم خمار ، ومحمد الصالح باوية استمر مميزا هذه القصيدة ، في هذه المرحلة التي نختصها هنا بالحديث ، حيث إننا ألفينا كثيرا من الشعراء تستويهم العمودية طورا ؛ فكانوا يكتبون على منوالها قصائدهم ؛ كما كانت تستهويهم القصيدة الحرة طورا آخر فكانوا يجربون فيها ، ويحاولون تطوير أدواتهم الشعرية بكل ما ألموا به في قراءاتهم ، وما اكتسبوه من تجارب فنية في ممارساتهم .

ومن أولئك : سليمان جوادي ، وأبو القاسم خمار ، ومحمد الأخضر عبد القادر السائحي الصغير ، وعبد الرحمن زناقي ، وعمرالبرناوي ، وجميلة زنير، ومبروكة بوساحة ، وعمر أبو الدهان ، وأحمد حمدي (مع ميل أكثر إلى كتابه الشعر الحر)، وعزالدين ميهوبي ، ونوار بوحلاسة ، وعياش يحياوي ، وصالح راضي ،وسواؤهم...

وواضح أن الانتماء الفني لهؤلاء يكاد يختلف من شاعر إلى آخر : بمعناه المدرسي ، وبمعناه النقدي جميعا . فمثل سليمان جوادي يغترف من مدرسة فنية تكاد تكون مدرسة نزار قباني بالحرص الشديد على الديباجة الشعرية ، وبالتماس الأوزان الخفيفة ، وبنشدان الموضوعات العاطفية مثل قصيدته : "يا آنسة" المغناة.

ونحن نعلم أن شعر نزار قباني يتعصب عليه النقد العربي المعاصر ولا يصنفه في مكانته بالقياس إلى شعراء آخرين أمثال أدونيس ، وعبد الوهاب البياتي ، ومحمود درويش...ولكننا نجد كثيرا من قصائد نزار هي التي تغنّى، وأمسياته الشعرية هي التي تظفر بالنجاح الأكبر حيث لا يكاد ينازعه زعامة الأمسيات الشعرية إلا درويش لأنه يحمل قضية ...

إن النقد العربي لا يبرح في معظمه ذا نزعة اديولوجية ضيقة متعصبة فيبادر إلى إيثار المضمون على الشكل ؛ ولما كانت معظم مضامين نزار قباني تضطرب من حول المرأة والحب فقد عزف عنه هذا النقد وعده شعرا لا يستوي

إزاء أشعار البياتي وسوائه من العماليق المعاصرين . ولكن على النقد العربي أن ينبذ عنه جلباب الإديولوجيا الرث لكي يتخلص من تقليديته التي ظلت تغله غلا ، وتقيده بالقيم الموروثة الدارسة تقييدا .

وشعر سليمان جوادي ، إلى يومنا هذا ، لم يحظ بما هو له أهل ، في الجزائر ، من الدرس والبحث لكي نصنفنه ، من الوجهة الفنية ، في السياق المدرسي العربي العام . فهل يتاح لبعض هذا الشعر بعض البحث ليحقق له شيئا من ذلك ؟

ثم إننا لاحظنا ، مثلا ، أن حمري بحري يختلف اختلافا بعيدا عن أحمد حمدي ، وأن أحمد حمدي على اتفاقه في المضامين مع زينب الأعوج ، وربيعة جلطي ؛ إلا أن هؤلاء ، على الاتفاق ، يختلفون في الأدوات الفنية حيث نجدها متطورة لدى أحمد حمدي بشكل أوضح . وإذا كانت ربيعة جلطي تركز على الموضوعات المضببة بالشعرية ؛ فإنها ، مع ذلك ، تحاول التضئيل من هذه الضبابية بما في نفسها من رقة وشفافة . بيد أن الذي حد من الأفق الفني لتجربتها الشعرية هو تقوقعها في موضوعات تركض في مضمار واحد ؛ مع أن الله جعل الدنيا واسعة ، والتجارب والموضوعات والأحداث والقيم والمآسي والقضايا تملأ هذه الأرض . ولا أرى إلا أن الشاعرة ستراجع بعض أدواتها الفنية بفضل قراءاتها الشعرية والنقدية معا...

وأهم ما شدنا إلى تجربة زينب الأعوج أنها تجتهد في توظيف التراث الشعبي والإنساني ؛ مثلها في ذلك مثل أحمد حمدي ، وحمري بحري أيضا ، ولكن بتواتر أدنى . ولكن يخيل إلينا أن لغة زينب الشعرية تفتقر إلى شيء من التشفيف والبلورة والتنضير حتى تلامس أوج اللغة الشعرية في مستواها الرفيع .

على حين أن تجربة أبي القاسم خمار تجري في سياقها تجارب شعرية أخراة مثل تجربتي عزالدين ميهوبي ، وعمر البرناوي . وتقترب تجربة السائحي الصغير من تجربة أبي القاسم خمار من حيث المسار الفني : الميل إلى المباشرة ، مع الميل ، في الوقت ذاته ، إلى العمودية أكثر من الجنوح للقصيدة الجديدة .

* قصيدة التفعيلة :

قد يكون من العسير علينا ، في الوقت الراهن ، تحديد أكثر هذه الأنواع الشعرية وفرة ، وأشدها استبدادا بسوق الشعر. إذ لا تبرح الدراسات والبحوث جزئية ، وسطحية متسرعة ؛ مما لا يتيح إعطاء هذه التقسيمات الأربع التي اقترحناها ، في هذه المقالة ، دلالتها الحقيقة من الترتيب والتبويب إلا ما كان من أمر النوع الرابع وهو "قصيدة النثر" ؛ فإنه قد يكون أندر الأنواع الأربعة تواترا ، وأقلها انتشارا .

ومن الشعراء الذين ظلوا أوفياء لكتابة قصيدة التفعيلة من جيل ثورة نوفمبر أبو القاسم سعد الله ، ومحمد الصالح باوية الذي لم يكتب إلى سنة تسعين وتسعمائة وألف إلا ثلاث قصائد . ومن هؤلاء عمر أزراج ، وحمري بحري ، وأحمد حمدي ، وعبد العالي رزاقي ، ومحمد زتيلي ، والعربي عميش ، وأحلام مستغانمي ...

والمسار الفني لدى هؤلاء ينهض على فسح الفضاء للقصيدة ، والعمل باللغة ولكن في شيء من البساطة باد ، والتطلع إلى توظيف الرمز ، واستلهام الأسطورة ، والإفادة من التراث بنوعية الرسمي والشعبي -واصطناع السرد القصصي في بعض الأطوار النادرة .

واللغة الشعرية لدى معظم هؤلاء هادئة حتى كأنها لغة نثر ؛ وبسيطة حتى كأنها لغة الكتابة اليومية ، بل قد يتعثر الطريق بلغة هؤلاء فلا يستقيم لها إلا لماما ...

* قصيدة النثر :

إن قصيدة النثر ، كما شاع هذا المصطلح الهجين الرذل ، ظاهرة أدبية جديدة على الذوق الشعري العربي العام ؛ وعلى الذوق الشعري الإنساني أيضا ؛ إذ كان الشعر ، كالموسيقى ، هو الشعر في كل اللغات والثقافات . وتجد قصيدة النثر لها في سوق النقد من الخصوم أكثر مما تصادف في طريقها من الأشياع والأنصار . فالمدافعون عنها قلة قليلة ؛ بينما الذين يهاجمونها في تكاثر .

ومن أوائل من كتب قصيدة النثر ، من حيث لم يكن يدري غالبا في الجزائر ، هو الروائي عبد الحميد بن هدوقة الذي اعتقدَ أنه كان قادرا على كتابة الشعر ، في غياب الشعر ، فنشر عملا له بعنوان : "الأرواح الشاغرة"(7). ولعل هذا المقطع الذي نورده من أول "قصيدة" في هذا العمل المنشور ؛ وهي "قصيدة" قيلت سنة خمس وستين وتسعمائة وألف أن يرسم في أذهاننا فكرة عن هذه التجربة التي صنفناها مضطرين في قصيدة النثر حيث لم نستطع تصنيفها في غير ذلك ؛ ومما يقول فيها :

في كل مكان
حظهم موفور
في القبور
في كل مكان
في إفريقيا في آسيا
القنابل تنطلق من قلوبهم
صارت القلوب مستودعا للقنابل
بدل الأحلام
في كل مكان
الأرض تبحث عن أسمدة لخصب جديد
من دماء العبيد
السماء لا تدري
هل فهمت ؟ (8)

وكنا نود أن لا نصدر حكما على هذا النص ؛ ولكننا مضطرون لإعطاء رأينا السيء فيه ؛ فهو نص بسيط إلى حد السذاجة ، وسطحي إلى حد الضآلة .

---

7. نشر الشركة نفسها ، 1967.
8. الأرواح الشاغرة ، ص 9.8.

ومن كتبوا قصيدة النثر ، ولكن بمستوى فني واع زينب الأعوج بديوانيها : "ياأنت من منا ينكر الشمس؟ " (9) و "أرفض أن يدجن الأطفال" (10) ؛ وربيعة جلطي بديوانيها أيضا " تضاريس لوجه غير باريسي" ، و "التهمة" (11).

ومن شعراء هذا الاتجاه الشعري الجديد في الجزائر ، على العهد الذي اتخذناه زمانا لهذه المقالة ، عبد الحميد شكيل ...

ونحن نفترض أن عدد هؤلاء الشعراء ، أو هؤلاء الناثرين الشعراء ، أو هؤلاء الشعراء الناثرين ، لا يكاد الحصر يأتي عليهم في زماننا هذا ، لتوهمهم أن هذا الشيء الذي يقال له قصيدة النثر هوأيسر كتابة من كل من قصيدة التفعيلة ، والقصيدة العمودية معا ؛ وذلك على أساس أنها ضرب من المقالة القصيرة المضببة اللغة التي تتيح لصاحبها التعبير عما في نفسه بشيء من الحرية الفنية كبير .

ويمكن أن نستخلص من بعض ما سبق في هذه المقالة أن التجربة الشعرية في الجزائر هي جزء من صنوتها في المشرق والمغرب ؛ بحيث ظل التطور في مراحله المختلفة موازيا لها ، متواكبا معها ، ولعل من المجدي للمتلقي أن نرصد له بعض نتائج هذه الدراسة :

1- إن التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر ، وهي تجربة المرحلة الثالثة من مسار الشعر العربي في الجزائر أثناء القرن العشرين : غنية بأشكالها ومضامينها ؛ وذلك على الرغم من أنها لم تستطع أن تقوم على ساقيها فتستأثر بذاتها ؛ بل إنا ربما ألفينا فيها نزاريين ، وبياتيين ، وأدونيسيين ، ودرويشيين .. ولم يستطع أي صوت شعري جزائري أن يتفرد فنيا فيتخذ له مدرسة شعرية قائمة بنفسها .

2- إن التجربة الشعرية الحداثية ، على ما كنا وصفناها به من قبل ، تغلب عليها الضحالة الثقافية (غياب خلفية فلسفية وفكرية غنية وعميقة في رأينا على الأقل) يستمد منها أصحاب هذه التجربة الشعرية الذين باكروا قول

9- منشورات اتحتد تاكتاب العرب، دمشق ، 1979.

10- دار الكرامل ، دمشق ، 1981.

11- نشر جامعة وهران ، وثيقة رقم 9، (بدون تاريخ).

الشعر فظلوا ، فيما يبدو ، يكتبون أكثر مما يقرأون .

3- لم يكن التعلق بالخط الإديولوجي (اليساري واليميني معا) ، والتعصب له ، والدفاع عنه ، على حساب جمال لنسج الفني للغة الشعرية إلا ضربا من الحرمان ، وجنسا من قصر التجربة الفنية وقصورها معا ، إذ لم يستطع بريق الإديولوجيا أن يغطي عيوب الشكل ، إلا قليلا ممن يمكن أن نستثني من هؤلاء ... ذلك بأننا لاحظنا ضربا من التهالك على الموضوعات الإديولوجية عوض البحث عن شكل شعري بديع قشيب بكل ما يتطلبه التماس الشكل الشعري الجديد الرصين الجميل من تسلح بالثقافة الرفيعة ، والتمكن من المعرفة الوسيعة ، وإعنات النفس في تعلم أدوات تقنية وفنية ضرورية لكتابة الشعر الحق ...فالذين يتقنون العروض من أصحاب شعر التفعيلة وقصيدة النثر قليل جدا . وربما يجعلهم هذا النقص في موقف حضاري وثقافي قلق ؛ إذ سيعني بعض ذلك تسليمهم بالانقطاع المعرفي ؛ وهي سيرة لا يحمد أحد سلوكها .

4- إن من جملة ما قد تستميز به تجربة المرحلة الثالثة وجود أصوات نسوية واعدة ، على عكس التجربة الشعرية الجزائرية في المرحلتين السابقتين ، قد أومأنا إلى معظمهن في هذه الدراسة العجلى ، وإن كنا أهملنا ذكر الشواعر الناشئات ، واللواتي ظهرن خصوصا في الأعوام الأخيرة ، وهن ، نسبيا ، كثيرات . وأحسب أن العقد الأخير من القرن العشرين سيبدي لنا عن أصوات نسوية ، في الجزائر ، جادة .

5- لاحظنا أن الحركة الشعرية ، في الجزائر ، في الأعوام الثمانين ، كما استبان لنا من بعض المهرجانات الشعرية التي أشرف عليها اتحاد الكتاب الجزائريين ، بمدينة شلف مثلا ، كأنها تريد أن تتخذ لها مسارا آخر مفاجئا لمؤرخ الأدب العربي المعاصر في الجزائر حيث لاحظنا أن هناك شيئا من الحنين العارم إلى العمودية الشعرية ؛ ولكن في قالب جديد يستميز خصوصا بالتركيز على اصطناع السرد القصصي ، واستخدام جملة من البحور والقوافي داخل قصيدة واحدة ، وتوظيف بعض الشخصيات التاريخية الكبيرة ، والفزع إلى شبكة من الرموز لتضمينها في تلك القصائد التي تمثل ما يمكن أن نطلق عليه ، بشئ من التسامح في التعبير ، العمودية الجديدة...

بناء الزمن الروائي (1)

تأليف الدكتورة : سيزا أحمد قاسم (2)

تقديم وعرض الأستاذ : محمد العيد تاورته
قسم الغة العربية وآدابها
جامعة منتوري قسنطينة

1- تقديم :

الزمن، هذا العنصر الحيوي في حياة الأفراد والمجتمعات والأمم والإنسانية عامة- قد لايختلف إثنان في مدى أهميته لكافة الناس وفي كل الميادين.

وترجع أهمية الزمن إلى مدى تقدير الناس له ومحافظتهم عليه أو إهدارهم إياه. فبالنظر إلى ذلك يختلف إنسان عن إنسان ، ومن أجل ذلك تباينت المجتمعات والأمم في سلم الحضارة ، فارتقى بعضها إلى قمة التقدم الإنساني ، وبقي بعضها في درك التخلف.

ولكن، ماهو جوهر الزمن الذي يشار إليه بالأجزاء والثواني والدقائق... إلى السنوات والعقود والقرون؟

الزمن هو الحركة، وتتجلى مظاهر الحركة في التغير الذي يلاحظ أثره على كل ماهو حي، وفي مقدمة ذلك الإنسان، كما تلاحظ سمات التغير على مايقوم به الإنسان من انشطه، وما يبدو عليه من سلوكات ، وما ينجزه من أعمال ، ومن هنا فإن الحركة - (الزمن) - تتضمن الحياة، والسكون يتضمن الموت. وعليه فإن الزمن هو الحياة؛ « إن الزمان حي، والحياة زمانية ».(3)

لقد حاول الإنسان منذ القدم - ومايزال - إدراك كنه الزمن والتحكم فيه أو السيطرة عليه ضمن سعيه الدؤوب الى السيطرة على الطبيعة و الكون - فعمل على تجزئته فلسفيا وتطبيقيا ، ووضع له مصطلحات من أجل قياسه والقياس به في نفس الوقت ، ثم من أجل الإستفادة منه في التطبيقات العلمية ، بل وفي تنظيم الحياة العامة والخاصة التي من أهم استفادة الإنسان من الزمن -في التحكم -فيها أن جعله (مقياسا) لتقدير الجهد وتثمين (العمل) .ولأن الزمن حيوي ومهم في كافة مجالات الحياة ، فإنه حيوي ومهم بالقدر نفسه في ميدان الفنون . فالمووسيقى (فن) زمني ، والأدب (فن) يعتمد كذلك على

الزمن في معظم أنواعه ، سواء في إبداعه وتراكمه وتطوره ، أو في استقباله وإدراكه ،أو في دراسته وتحليله ونقده .

ومن الأنواع الأدبية الأكثر إمتزاجا بالزمن عند إبداعها وعند تحليلها ونقدها ، تلك التي سميت بالأنواع الموضوعية، وهي : أدب المسرح والقصة القصيرة والرواية.

إن الزمن في هذه الأنواع الأدبية (عنصر أساسي) في بنائها الفني، وفي ربط الأفعال فيها واحتمالاتها بالحياة والوجود(4) ومن النقاد من يؤكد على أنه لا وجود لقص دون عنصر الزمن. « فلو إنتفت الزمانية لا نتفى القص ولما استطعنا أن نستخرج قصة من النص».(5)

وللزمن في الرواية على وجه الخصوص أنواع ومستويات وسرعات، وهي تقنيات دقيقة يتعامل بها الروائي في بناء عمله من حيث تحريك الأحداث والشخصيات، ومن حيث تفاعل كل عناصر العمل فنيا. والواقع أنه بدون سيطرة الكاتب الروائي على حركة الزمن أفقيا ورأسيا وفي كل الاتجاهات. فإنه يصعب أن يبدع عملا روائيافنيا : لأن «الزمن هنا هو الديمومة التي تستغرقها الرواية». (6).

ولأن الزمن - كما سبقت الإشارة عنصر أساسي في الإبداعات القصصية عموما، والرواية على وجه الخصوص، ولأن (دراسة الزمن) في الأبنية من الدقة والصعوبة بمكان - فإن النقاد بذلوا- ومازلوا يبذلون- جهودا من أجل دراسته وتتبع حركته وتقنياته بكيفيات تطمح إلى الإقتراب من الموضوعية العلمية، وهو طموح لدارسي الإنسانيات- بما في ذلك الأدب - في العصر الحديث.

ومن الجهود النقدية المهمة في مجال دراسة عناصر الرواية -في النقد العربي- في العشرية الأخيرة- منهجا وموضوعا- كتاب (بناء الرواية) للدكتورة (سيزا قاسم) ؛ لذلك عرضنا هاهنا للفصل المتعلق بدراسة

(الزمن)(7) من ذلك الكتاب تنويها بذلك الجهد النقدي العربي، وأملا في أن يستفيد منه المهتمون بنقد الرواية من الذين لم يصل إلى أيديهم ذلك الجهد المتميز.

ويبقى أن نشير إلى أن دراسة (الزمن) في الأعمال الروائية لم تخرج بعد عمّا هو معتاد حتى الآن من اختلافات في الإجراءات التطبيقية، وذلك تبعا للإختلاف في وجهات النظر بين المدارس والمناهج والإتجاهات الأدبية- وهو شأن قضايا الدراسات الإنسانية- والناقدة، في العمل الذي نعرض له قد تبنت المنهج (البنيوي المقارن) وطبقته على روايات تعد نماذج للرواية الواقعية في الأدب العربي وفي الآداب الأجنبية.

2-بناء الزمن الروائي:(عرض)

أولا : أهمية الزمن بالنسبة لبناء الرواية واختلاف معالجته في المدارس الأدبية:

أشارت المؤلفة إلى أهمية الزمن في فن الأدب، وبخاصة في الأنواع القصصية، ولاحظت أن هناك زمنا خارجيا في الرواية، (زمن القراءة وزمن الكتابة)، وهناك زمنا داخليا ، (مدة الرواية والفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، ووضع القارئ بالنسبة لوقوع الأحداث..) . ثم أعطت مبررات بداية بحثها بدراسة الزمن، فأوضحت أن الزمن محوري في الرواية ، وأنه يحدد طبيعة الرواية وشكلها، كما أوضحت أن تعدد التقنيات المتبعة في البناء القصصي إنما هو وفقا لتعدد المدارس الأدبية.

"ولذلك فإن الرواية (أو بمعنى أصح فن القصص)، تطور من المستوى البسيط للتتابع والتتالي، إلى خلط المستويات الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل خلطا تاما ، مما أدى ، في الرواية الحديثة إلى التداخل والتلاحم بين

المستويات الثلاثة بحيث يصعب معها تتبع قراءة النص" ص 27.

ومن المبررات التي جعلتها تبدأ بدراسة الزمن كذلك، هي أن الزمن ليس له وجود مستقل يمكن استخراجه من النص ، كما هو الحال في الشخصيات أو في تناولنا للأشياء في الرواية.

"فالزمن يتخلل الرواية كلها ، ولانستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية ، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية.. فالزمن حقيقة مجردة سائلة لاتظهر إلا من خلال مفعولها على العناصرالأخرى ، الزمن هو القصة وهي تتشكل ، وهو الإيقاع" ص27.

ومع أهمية الزمن ، فإن النقاد لم يهتموا إلا مؤخرا بتحليله وتركيبه في النص الروائي، ولقد لجأ هؤلاء النقاد إلى فن السينما للإستعانة بمصطلحاته في مجال دراسة الزمن الروائي ، لندرة تلك المصطلحات في النقد الروائي. ومن المدراس التي اهتمت بهذا الجانب من الرواية - مدرسة الشكليين الروس في العشرينيات من هذا القرن، وإن لم تظهر إشعاعاتها في هذا الإتجاه إلا مؤخرا لسببين : أولهما: مالقيته تلك المدرسة من رفض سياسي في روسيا، وثانيهما: أن أعمالها لم تترجم إلى اللغات الحية كالأنجليزية والفرنسية، غير أن جزءا من نشاط تلك المدرسة ظهر مع منتصف الخمسينيات من هذا القرن.

وفي الستينات ظهر النقد البنائي ، واهتم بالزمن على أنه عنصر مهم من عناصر بناء النوع القصصي ، ولقد إهتمت الدكتورة سيزا قاسم في دراستها لموضوع الزمن الروائي بدراسة (جيرار جنيت) حول رواية (البحث عن الزمن الضائع) لبروست ، وحاولت تطبيق نتائج تلك الدراسة على بحثها الذي بين أيدينا.

ثانيا : مورفولوجيا الزمن
(الزمن من حيث عناصره المكونة وترتيبها)

أ- الماضي والحاضر والمستقبل:

لاحظت المؤلفة أن الزمن الماضي في الرواية يصبح حاضرا بالنسبة للقارئ وكذلك بالنسبة للشخصيات التي تتحرك في الرواية. أما بالنسبة للمؤلف، فإنه منذ بدأ في كتابة الرواية يكون كل شيء بالنسبة له قد مضى وانقضى، إذ يكون عالما بأحداث القصة وبنهايتها. ثم ركزت المؤلفة على اهتمام الرواية الحديثة (بالزمن الحاضر)، إذ تقول : "ولا شك أن هذا الإهتمام الحاضر جاء نتيجة لاهتمام الروائي بالحياة (النفسية الداخلية) للشخصية الروائية أكثر من حياتها الخارجية" ص 29.

ومن ناحية تسلسل الأحداث ، فقد فرقت المؤلفة بين (التسلسل المطلق لوقوع الأحداث (الحكاية)، وبين (التسلسل النصي) سرد الأحداث (الرواية). إن ترتيب سرد الأحداث في الرواية وأولوية ذكرها، هو جزء أساسي من تشكيل الرواية تشكيلا فنيا، وهو يعتمد أساسا على مهارة الكاتب واتقانه لحرفته .. ولقد فصل الواقعيون فصلا تاما بين عناصر الزمن الثلاثة من ماض وحاضر ومستقبل، لكن قلما أدخلوا المستقبل؛ فالإشارات إلى ماسيحدث فيما بعد قليلة، فترتيب (الأحداث) في النص الروائي الواقعي يتذبذب في مسيرته تذبذبا منتظما وغير منتظم بين الماضي والحاضر، وتتمثل هذه الذبذبة في تركيب الجمل والفقرات وفي تركيب الفصول أو الأجزاء في النص الروائي" ص 30.

ب- إفتتاحية الرواية وخصائصها الزمنية:

فصلت المؤلفة الحديث هنا في نقطتين: أما النقطة الأولى فهي الخصائص الزمنية والفنية لافتتاحية الرواية الواقعية ، وكذلك رواية تيار

الوعي . أما النقطة الثانية فقد إهتمت فيها بتحليل إفتتاحيات ثلاثية نجيب محفوظ.

ترى المؤلفة أن الإفتتاحية تتكون من عنصرين مهمين هما: وصف المكان وتقديم الماضي.

فقد خصص الواقعيون صفحات في بداية الرواية لوصف المكان وتقديم الماضي فيبدأون في لحظة من لحظات حياة الشخصيات ثم يعودون إلى الوراء، ربما لسنوات لإعطاء القارئ الخلفية وإدخاله في عالم الرواية الخاص.

وكانت هذه الإفتتاحية تستغرق حيزا كبيرا نسبيا من الرواية ، غير أن بعض الروائيين نجح في اختصاره بالعودة - في روايات أخرى - إلى نفس الشخصيات ، فقد لجأ بلزاك وزولا إلى كتابة روايات متعددة تكرر فيها ظهور نفس الشخصيات مما مكنهم من إختصار هذه الإفتتاحيات ، بل الإستغناء عنها، إستنادا إلى معرفة القارئ لهذه الشخصيات والخلفية التي صنعتهم ، والعالم الذي تدور فيه أحداث الرواية . وقد انطبق هذا على ثلاثية نجيب محفوظ... ص30.

ومن المميزات المهمة للرواية الواقعية أن الإفتتاحية مشحونة بالزمن الماضي ، وأنه كلما تقدم النص -إلى الأمام - ظهر الزمن الحاضر وتضاءل الزمن الماضي. وإذا كانت الإفتتاحية في الرواية الواقعية محملة بالزمن الماضي، فإن هذا الماضي في رواية تيار الوعي إن هو إلا جزء من ذاكرة الشخصية تستدعيه اللحظة الحاضرة على غير نظام أو ترتيب.

فالأحداث الماضية في روايات تيار الوعي لاتظهر مركزة في الإفتتاحية - كما هو الحال في الرواية الواقعية- أو في أية قطعة نصية من الرواية، ولذلك فإن الأحداث في رواية تيار الوعي لاتكتمل في تسلسلها الزماني سوى في نهاية

الرواية. إن أحداثها منتشرة في ثنايا النص كله، ويبقى على القارئ- لا على الكاتب- مهمة جمعها وترتيبها في الذهن عند نهاية القراءة.

وعندما تناولت المؤلفة إفتتاحية ثلاثية نجيب محفوظ ، درست في البداية إفتتاحية (بين القصرين) فوجدت أنها تختلف عن افتتاحية الرواية الواقعية، ومن أوجه الإختلاف:

1- أن (نجيب محفوظ) أوجد إطارا فنيا محدودا لافتتاحيته تمثل في (يوم واحد) وهذه الوحدة لاتظهر في الرواية الواقعية.

2- أن الأحداث الماضية لاتقدم بتسلسل منظم، كما هو شأن الإفتتاحية في الرواية الواقعية، وإنما خلط نجيب محفوظ في إفتتاحيته بين الماضي والحاضر.

3- أن العناصر الماضية ترد عنده في صورة عادات متكررة على طول الرواية.

4- إعتمد نجيب محفوظ في إفتتاحيته على الحوارالذي هو سمة من سمات الحضور.

5- إعتمد كذلك في الإسترجاع على ذاكرة الشخصيات في ربط الماضي بحياة الشخصية.

أما عن إفتتاحيتي "قصر الشوق" و"السكرية" فإن وظيفتها تختلف عن وظيفة إفتتاحية " بين القصرين"، حيث إن نقطة بداية "بين القصرين" هي نقطة بداية شاملة مطلقة لايوجد قبلها نص روائي يعود إليه القص.

هناك وظيفتان للإفتتاحية في "قصر الشوق" و" السكرية". الوظيفة الأولى هي ملء الفراغ الذي تركه الكاتب بين الجزئين، والوظيفة الثانية هي ربط أجزاء الثلاثية بعضها بالبعض . ص35.

ج- الترتيب الزمني للأحداث:

الأحداث هي الوحدة الأساسية التي يتكون منها القص في تسلسله ، غير أن القاص يواجه صعوبة ترتيب الوحدات اللغوية (الكلمات والجمل والفقرات) لتنسجم زمنيا مع الأحداث. "ومن الواضح أن دراسة الأبنية الزمنية للنص الروائي لا يمكن أن تكون دراسة دقيقة، حيث إن التعرجات الزمنية ظاهرة في كل وحدة من وحدات النص الروائي من أصغرها حجما وهي (الجملة) إلى أكبرها اتساعا وهي الرواية بأسرها"ص 38.

ولذلك فقد درج الروائيون الواقعيون على وضع معالم نصية تساعد القر ء على تتبع النص مثل إستخدام ظرف الزمان أو الإشارات إلى تواريخ محددة ، وفي بعض الأحيان يتدخل الراوي لتنبيه القارئ إلى أن هذه الأحداث سابقة أو لاحقة.

د- الإسترجاع :

الإسترجاع هو أن يترك الراوي مستوى القص الأول، وأن يعود إلى بعض الأحداث الماضية ليرويها في لحظة لاحقة لحدوثها.

ولأن (الأحداث الماضية) قد تكون بعيدة (قبل بداية الرواية) وقد تكون قريبة (بعد بداية الرواية) فإن هناك إسترجاعا (خارجيا) واسترجاعا(داخليا).

ومن المواطن المهمة التي يوظف فيها الإسترجاع الخارجي، ضيق وقت الرواية، أي عندما يكون الزمن الذي تجري فيه أحداث الرواية ضيقا، كأن يكون (يوما واحدا مثلا) كما فعلت (فرجينا وولف)- مثلا- في روايتها "مسز دالاولي"(8) ففي مثل هذه الحالة يلجأالكاتب إلى الإسترجاع الخارجي في الإفتتاحية لتفسير بعض الأحداث وبخاصة في الرواية الواقعية.

أما الإسترجاع الداخلي ، فإنه يتناسب مع الروايات ذات (التراكم الزمني) مثل رواية نجيب محفوظ (الثلاثية)، حيث تعدد الأحداث

والشخصيات، ويصبح استرجاع بعض أحداث الراوية ذاتها، أو العودة إلى تاريخ بعض الشخصيات من داحل الرواية أمرا يتناسب مع مثل هذه الروايات ذات التراكم الزمني ، أو روايات الأجيال أو الأنهار.

" وتتميز مقاطع الإسترجاع بتقنية خاصة من حيث طبيعتها ومن حيث ربطها بمستوى القص الأول، حيث إن عملية تلاحم مقاطع النص الروائي من المشكلات الأساسية بالنسبة إلى الروائي. وقد درج الكتاب الواقعيون على تحديد مقاطع الإسترجاع زمنيا وفصلها عن مستوى القص الأول، ولكن نجيب محفوظ نجح نجاحا واضحا في جعلها وحدة متماسكة منسوجة في مستوى القص الأول، ولاشك أنه أفاد تقنيات كتاب تيار الوعي" ص42.

هـ - الإستباق:

إذا كان الإسترجاع هو العودة إلى الماضي فإن الإستباق هو القفز إلى المستقبل ، وتشير الدكتورة سيزا قاسم إلى أن هذه الظاهرة وجدناها في الملاحم الهوميرية، حيث تبدأ تلك الملاحم بنوع من تلخيص الأحداث المستقبلة، إلا أنها نادرة في الرواية الواقعية وفي القص التقليدي عموما، لأن هذه الظاهرة (الإستباق) تتنافى مع فكرة التشويق التي هي العمود الفقري للنصوص القصصية التقليدية ، وتتنافى كذلك مع مفهوم الراوي الذي يكتشف أحداث الرواية ويفاجأ – مع القارئ- بالتطورات غير المنتظرة.

والمكان الوحيد الذي يتناسب مع "الإستباق" هو الترجمة الذاتية أو القصص الذي يكتب بضمير المتكلم.

ثالثا : طبيعة الزمن الروائي

تلاحظ الدكتورة سيزا قاسم في دراستها لطبيعة الزمن في الأدب، وفي

النوع القصصي على الخصوص ، أن هناك مفهومين للزمن.

الأول: هو الزمن الإنساني (الداخلي)، وهو الذي يدخل نسيج الحياة بصورة حضورية، إنه الزمن النفسي أو الشخصي أو الذاتي أو الخاص.

والثاني: هو المفهوم الموضوعي (الخارجي).

وخصائص هذا المفهوم (الخارجي) للزمن هي في كونه مستقلا عن ذواتنا ، وفي كونه يتحلى بصدق يتعدى الذات في اعتباره؛ ومطابقا لتركيب موضوعي موجود في الطبيعة" ص45.

وهذان المفهومان يمثلان بعدي البناء الروائي من زواية الزمن. فالزمن الداخلي يمثل الخيوط الدقيقة التي تتكون منها لحمة النص ، أما النص الخارجي فيمثل الخيوط العريضة التي تبنى عليها الرواية.

"ومع تطور الرواية إزداد اهتمام الروائيين بالمفهوم الأول، حيث إنهم بدأوا يشكون في حقيقة البعد الثاني (الخارجي) وواقعيته بالنسبة إلى حياة البشر النفسية، لأن البشر يعيشون طبقا لزمنهم الخاص المنفصم عن الزمن (الخارجي)الذي لايطابق في إيقاعه زمنهم الخاص"ص45.

رابعا : الزمن الروائي من حيث سرعة النص وبطؤه.

حللت المؤلفة في هذه الفقرة مفهوم سرعة النص الروائي ، ووصلت إلى أن هذه السرعة هي التناسب بين (طول النص) و(زمن الحدث) في الرواية، فإنه مما لاشك فيه أن تقديم فترة زمنية قصيرة في عدد كبير من الصفحات ، يؤدي إلى إيقاع مختلف كل الإختلاف عن معالجة فترة زمنية طويلة، في بضعة أسطر... ويتروواح إيقاع النص الروائي بين (سرعة لا نهائية) وتتمثل في (الثغرة) الزمنية عندما يمر الكاتب على مدة دون ذكرها في النص ، ويصل إلى توقف زمني كامل عندما يسير النص دون أية حركة زمنية، وهذا يحدث في

مقاطع (الوصف) وتتمثل في (الوقفة) . ونجد بين هذين الطرفين حركيتين وسيطتين: (التلخيص) وهو ضغط فترة زمنية في مقطع نصي قصير، و(المشهد) وهو فترة زمنية قصرة على مقطع نصي طويل ". ص53، 54.

ولكل من هذه السرعات وظيفة تؤديها، فالتلخيص يستخدمه الكاتب عندما يريد المرور بسرعة على فترة زمنية لا يرى الوقوف عندها ذا أهمية، ويستخدم (المشهد) عندما يرى الكاتب أن (المشهد) يستحق نوع من الوقوف والمعالجة إذ أن (المشهد) يعالج مواطن التوتر والإنفعال، ولذلك فإنه من المقاطع التي يستخدم فيه الحوار في الرواية.

أما الوقفة ، فتستخدم في مقاطع الوصف في الرواية، حيث يتوقّف الزمن وينصرف الكاتب إلى وصف هادئ لمناظر الطبيعة والأشياء. وهذا النوع من الوصف إنما هو سمة من سمات الرواية الواقعية.

"لقد عرف بلزاك على الخصوص بهذا النوع من التقنية الروائية، غير أن نجيب محفوظ في الثلاثية لم يجذ حذو الروائيين الواقعيين في هذا النوع من الوصف فلا توجد وقفات في مجرى النص مثلما نجد في الرواية الواقعية. فالوصف المستقل عند نجيب محفوظ لا يتجاوز الأسطر القليلة" ص 64.

وإذا كان كل من (الوقفة) و(الثغرة) يمثلان التطرف في الرواية، إذ يتوقف الزمن في (الوقفة) ويتوجه الكاتب إلى الوصف الساكن، ويقابل هذا التطرف مواطن القفز عن الزمن في (الثغرة) حيث يعبر الكاتب فترة زمنية طويلة دون أن يخصها بالحديث ،فإن عماد الرواية يتمثل في (التلخيص) و(المشهد) لأنهما يمثلان الحركة الأساسية في زمن الرواية ، وبخاصة الرواية الواقعية.

هوامش

(1) هو عنوان الفصل الأول من كتاب : بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ). د. سيزا أحمد قاسم . الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة . سنة 1988م. ص ص (25 ـ 71)

(2) الأستاذة الدكتورة سيزا أحمد قاسم : أستاذ الأدب والدراسات المقارنة بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، وباحثة في الدراسات النقدية المقارنة. لها العديد من المقالات والدراسات والكتب أهمها كتاب :(بناء الرواية) الذي نحن بصدد عرض فصل منه، وكتاب :(أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة : مدخل إلى السيميوطيقا؛ مقالات مترجمة ودراسات). (إشراف بالإشتراك) مع الدكتور : نصر حامد أبو زيد . دار إلياس العصرية. القاهرة . 1986م.

وعن أنشطة أخرى لهذه الباحثة أنظر: أعداد مجلة (ألف) وخاصة العدد السادس (6) : سنة 1986م.ص 107.

(3) جدلية الزمن . غاستون باشلار. ترجمة : خليل أحمد خليل. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. (د ـ ت) . ص 15.

(4) أنظر : فصول (مجلة النقد الأدبي). المجلد السادس. العدد الرابع . سنة 1986م . ص 79.

(5) فصول . المجلد الرابع . العدد الرابع . سنة 1984م . ص 167.

(6) العالم الروائي عند غسان كنفاني . الفارابي عبد اللطيف. دار الثقافة . الدار البيضاء . المغرب . سنة 1991. ص 84.

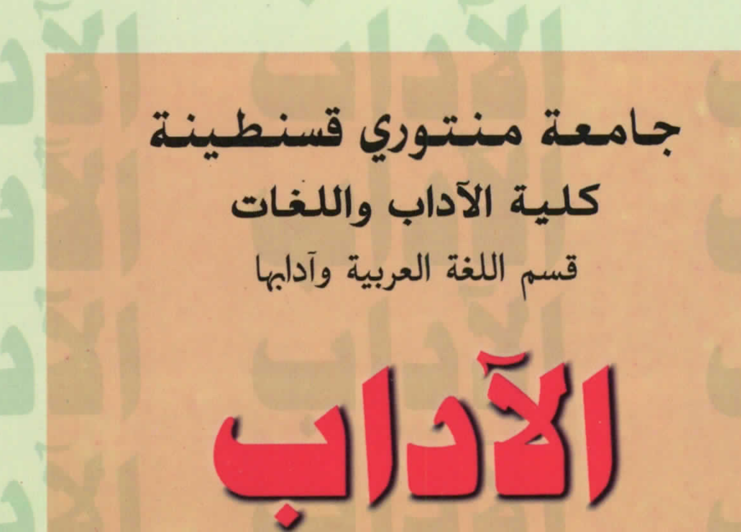
(7) الحق أننا قمنا بعرض للكتاب كله، ولكن فسحة النشر لاتكفي للعرض كله، فاخترنا عنصر الزمن للنشر لأهميته في النقد العربي الحديث فيما نعتقد.

(8) السيدة "دالاوايى" أو " MRS DALLAWAY " هي الرواية التي اشتهرت بها الكاتبة الأنجليزية " فرجينا وولف VIRGINA WOOLF " التي عاشت مابين (1982ـ 1941). أما سبب شهرة تلك الرواية فهو أنها كتبت سنة 1925 على أسلوب « تيار الوعي" الذي أصبح من أساليب كتابة الرواية في القرن العشرين.

الفهرس

توضيب وتصفيف مؤسسة الأنيس للخدمات
الاعلامية 2 شارع دبيح لويزة قسنطينة

تم الطبع والسحب بشركة دار الهدى عين مليلة * الجزائر



مجلة علمية متخصصة تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها
بكلية الآداب واللغات جامعة منتوري قسنطينة العدد 05 - 1421 هـ - 2000 م